

ÉTAT INDÉPENDANT DU CONGO

ANNALES DU MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR ORDRE DU SECRÉTAIRE D'ÉTAT

ETHNOGRAPHIE ET ANTHROPOLOGIE. — SÉRIE III.

NOTES ANALYTIQUES

SUR LES

COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES

DU

MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR LA DIRECTION DU MUSÉE

Tome I. — Fascicule I.

(Pages 1 à 144. — Planches I à XXI.)

BRUXELLES

EN VENTE CHEZ SPINEUX ET Cº

62, MONTAGNE DE LA COUR.

Les Annales du Musée de Tervueren, paraissent au moins six fois par an, par fascicules ayant au moins 32 pages

Novembre 1902.



ÉTAT INDÉPENDANT DU CONGO

ANNALES DU MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR ORDRE DU SECRÉTAIRE D'ÉTAT

ETHNOGRAPHIE ET ANTHROPOLOGIE. — SÉRIE III.

NOTES ANALYTIQUES

SUR LES

COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES

DU

MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR LA DIRECTION DU MUSÉE

Tome I. — Fascicule II.

LA RELIGION

(Pages 145 à 316. — Planches XXII à LXII)

BRUXELLES
EN VENTE CHEZ SPINEUX ET Cie
62, Montagne de la Cour.

Les *Annales du Musée de Tervueren* paraissent tous les trois mois.

1er Juillet 1906.

NOTES ANALYTIQUES

SUR LES

COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES

DU

MUSÉE DU CONGO

ÉTAT INDÉPENDANT DU CONGO

ANNALES DU MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR ORDRE DU SECRÉTAIRE D'ÉTAT

ETHNOGRAPHIE ET ANTHROPOLOGIE. — SÉRIE III.

NOTES ANALYTIQUES

SUR LES

COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES

DU

MUSÉE DU CONGO

PUBLIÉES PAR LA DIRECTION DU MUSÉE

Tome I.

LES ARTS — RELIGION

BRUXELLES

1902-1906





NOTES PRÉLIMINAIRES

Le Gouvernement de l'État du Congo, désirant faciliter les recherches et les études d'ethnographie comparée, a décidé la publication de notes illustrées sur tous les objets, au nombre de près de huit mille, formant actuellement la collection ethnographique du Musée de Tervueren.

Ce travail n'a pas la prétention d'être une œuvre critique et anthropologique complète. Il constitue plutôt un catalogue raisonné et son but principal est de mettre à la disposition du public, classés d'après un plan méthodique, tous les renseignements que l'on possède sur les matériaux du Musée du Congo.

Ceux-ci ont été répartis en groupes ethnologiques divisés en un certain nombre de classes, subdivisées à leur tour, s'il y a lieu, en catégories ou séries.

L'examen des groupements est toujours précédé d'une notice dans laquelle on s'est efforcé de condenser les observations et les documents d'une portée générale. On cherche ensuite à suivre les objets dans les multiples modifications, appropriations et transformations que leur ont fait subir les différentes tribus du Congo.

Ils sont disposés, dans la mesure du possible, en partant du simple au composé, afin de mettre en évidence le type primitif probable, modifié par les diverses tribus suivant leurs besoins spéciaux et leur concept particulier. Chacun d'eux est examiné, décrit individuellement, localisé conformément aux connaissances actuelles, et figuré.

Quand on songe qu'il y a vingt-cinq ans le Congo était inconnu, la somme de renseignements déjà réunis sur l'ethnologie congolaise paraîtra importante. Étant donné le grand nombre de populations établies sur le territoire de l'État Indépendant



du Congo, la quantité de ces documents est cependant encore insuffisante. Ils sont éparpillés dans un grand nombre de publications, de rapports, de notices, et pour la première fois un essai de coordination générale est tenté.

Il ne peut donc être question de considérer cet essai comme réalisant une synthèse complète. Les deux auteurs s'en défendent; ils se sont contentés d'amasser des matériaux, laissant à d'autres le soin d'édifier.

L'état présent des connaissances ethnographiques congolaises ne permet pas, en effet, d'établir dès maintenant une classification rigoureusement scientifique. A cet égard, une observation d'ensemble s'impose. Elle est nécessaire pour expliquer les lacunes inévitables de ce travail : un certain nombre d'indications ethnologiques sont trop généralisées.

Il n'était pas possible d'éviter cet écueil. La direction du Musée a dû tenir compte des difficultés qui ont entouré, dans une organisation politique commençante, la récolte, l'expédition, la conservation des objets. Pour un grand nombre d'entre eux la description spécifique manque : les notations se sont perdues ou les expéditeurs ont négligé de les transmettre.

De plus, les collections du Musée du Congo ont presque toutes été recueillies par les dévoués fonctionnaires de l'État et centralisées dans les chefs-lieux des districts. Au début surtout, les spécimens portaient généralement, comme indication d'origine, uniquement le nom du district qui les faisait parvenir au Gouvernement et dans le territoire très vaste duquel ils avaient, du reste, été trouvés. Par suite la documentation de quelques spécimens est non pas fautive, mais insuffisamment détaillée.

Adopter une classification suffisamment large pour comprendre parfois des matières mal déterminées et pour pouvoir se plier dans l'avenir aux exigences de la science éclairée par une expérience mieux définie, tel est le programme qu'on s'est ingénié à réaliser au Musée de Tervueren. Dans ce but on a donné aux collections une double répartition permettant de les transposer facilement plus tard, et de leur assigner une place mieux appropriée.

Elles sont groupées à la fois d'après leur destination et d'après leur origine.

Les observations précédentes disent assez d'après quels principes on a déterminé la destination des objets. Elles s'appliquent avec plus de force encore au procédé suivi pour la répartition régionale.

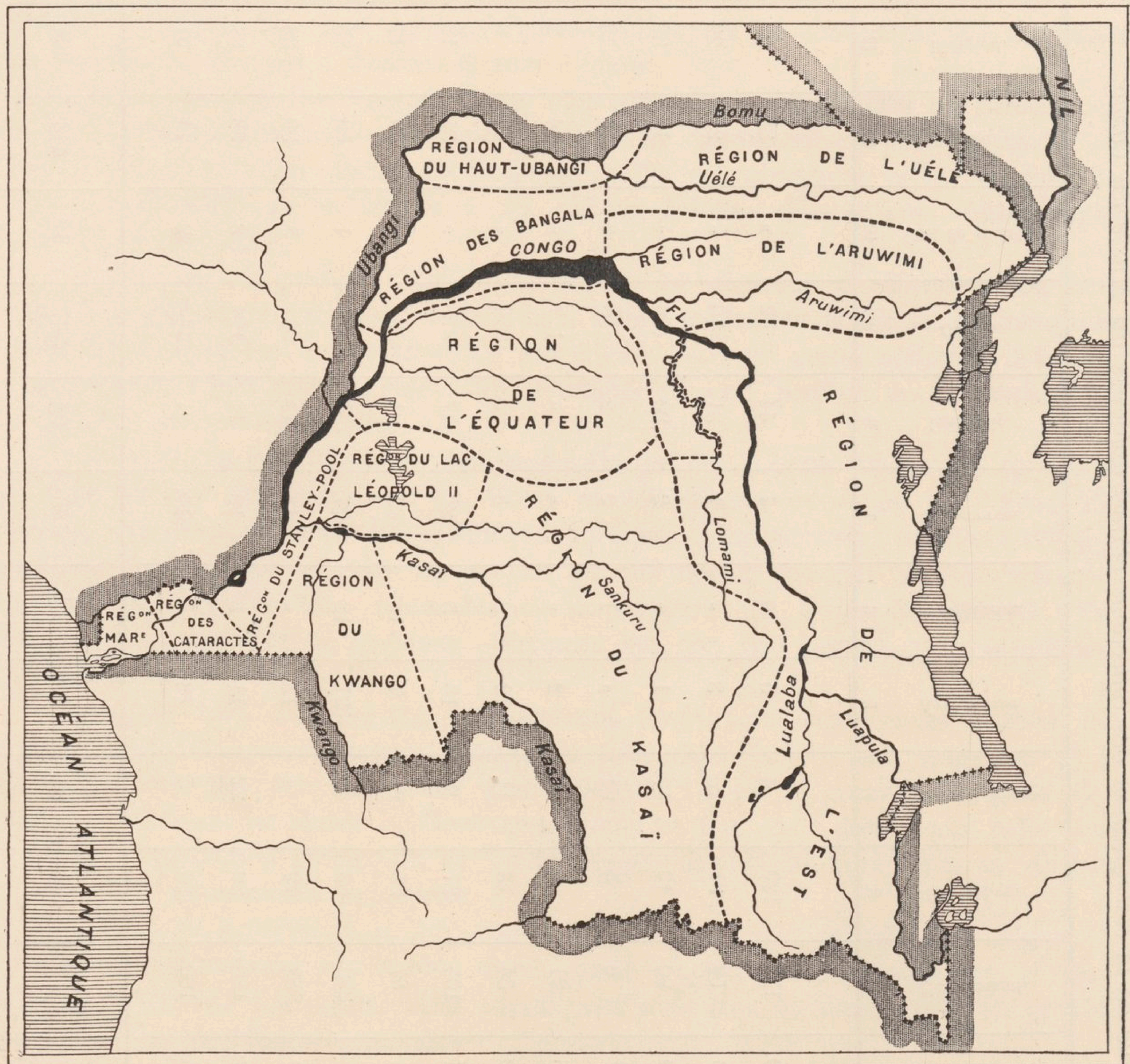
Celle-ci ne répond pas aux divisions ethniques des tribus et constitue un groupement purement artificiel. Elle a été calquée très approximativement sur les divisions administratives de l'État Indépendant du Congo, lequel est partagé en districts. Un même district peut renfermer et, en fait, renferme le plus souvent des populations distinctes, mais il est impossible de réaliser en ce moment une division ethnique réelle des territoires de l'État. Au reste, ceux-ci ont été délimités d'après la géographie physique du pays, et les autorités se sont efforcées de réunir dans une même circonscription des populations de même race.

Ces explications préalables rendront plus clairs encore le tableau synoptique et la carte régionale qui suivent.

Tableau synoptique de la classification des collections ethnographiques du Musée du Congo.

LOCALISATION	Aliments et boissons. 1	Habillement. 2	Habitation. 3	Chasse et pêche. 4	Agriculture. 5	Navigation. 6	Commerce. 7	Industrie. 8	Guerre. 9	État de société. 10	Arts. 11	Religion. 12	Totaux.
Région maritime. . . .	369	117	139	4	5	9	1	44	2	»	38	87	815
Id. des Cataractes . .	156	59	31	16	3	»	1	31	13	»	28	29	367
Id. du Stanley-Pool .	100	90	13	17	1	»	2	20	69	»	15	39	366
Id. du Kwango . . .	7	6	5	21	»	1	2	2	5	3	8	18	78
Id. du Lac Léopold II .	5	21	»	5	2	»	»	»	117	»	4	2	156
Id. de l'Équateur . .	60	64	18	11	12	3	8	25	256	»	44	8	509
Id. des Bangala. . .	54	105	27	19	16	5	23	17	277	»	35	12	560
Id. de l'Aruwimi . .	74	87	25	24	7	15	68	91	396	»	59	17	863
Id. Haut-Ubangi . .	135	296	53	46	21	13	37	68	470	1	53	25	1217
Id. de l'Uele. . . .	79	253	19	»	13	»	18	15	584	5	50	36	1072
Id. de l'Est.	42	129	29	22	11	5	10	16	178	8	38	37	525
Id. du Kasai. . . .	275	180	136	5	12	11	10	31	446	2	71	91	1270
Totaux. .	1336	1407	495	190	103	51	180	360	2813	19	443	401	7798

Répartition régionale des collections ethnographiques du Musée du Congo.



Au cours de la publication des présentes notes, le Musée fera paraître une carte à grande échelle donnant la répartition ethnique actuellement connue des races et des peuplades congolaises.

Dans l'ordre de succession adopté pour le tableau synoptique, une certaine suite logique a été observée. Chacun des groupes constitue cependant en lui-même un tout homogène, un bloc qui ne dépend pas nécessairement de ses voisins et dont l'étude peut être poursuivie sans tenir compte de son rang numérique.

Le groupe XI, « Les Arts », ou plus exactement sa subdivision : « Musique, chant et danse », comporte une documentation dont l'examen est achevé; aussi est-ce par lui que débute notre travail.

LIVRE Ier

LES ARTS

CHAPITRE Ier

LES BEAUX-ARTS CHEZ LES CONGOLAIS

Inexistence des arts graphiques et plastiques proprement dits. — L'art appliqué est au contraire florissant. — La musique, le chant, la danse sont les seuls beaux-arts cultivés.

A-t-on constaté l'existence, même rudimentaire, chez les indigènes du Congo de ce que nous appelons les Beaux-Arts? Il est difficile de répondre affirmativement.

Le sentiment du beau exprimé par la peinture ou la sculpture est très vague parmi les noirs. Il ne dépasse pas l'imitation gauche et parfois grossière de la nature. Jamais il ne va jusqu'à l'interpréter au moyen de formes idéales.

On n'a pas encore découvert, à notre connaissance, au Congo, des dessins, des peintures ou des sculptures dont l'auteur se soit proposé pour but principal et dominant de produire une expression ou une impression esthétique. Du moins le Musée ne possède pas de spécimen de cette catégorie.

En revanche, les indigènes ont la constante préoccupation de revêtir de formes agréables les nombreux produits de leur industrie familiale. Ils sont parvenus à réaliser sous ce rapport des choses remarquables avec des moyens d'action très simples et très défectueux; il est peu de races ayant au même degré le goût de la décoration. Mais leurs efforts esthétiques ont pour unique but de rendre plus attrayants des objets utilitaires. Ces œuvres ne sont donc pas du domaine du bel art, mais bien de celui de l'art appliqué à l'industrie.

Le Musée en possède des spécimens hautement intéressants, répartis entre les divers groupes de la section ethnographique, d'après leur destination, et sur le caractère artistique desquels nous aurons soin d'attirer l'attention du lecteur.

Une seule catégorie d'objets pourrait, à première vue, être classée dans le groupe de l'art. Nous voulons parler des dents sculptées produites dans la région maritime. Fabriquées en vue de l'exportation, comme curiosités destinées à être emportées par les voyageurs, elles se ressentent d'influences extérieures. Elles sont, d'ailleurs, très probablement confectionnées exclusivement par des nègres venant du pays de Cabinda. Dépourvues du cachet de l'originalité, elles n'expriment pas la pensée de leur auteur : ce ne sont donc pas des œuvres d'art. On doit les regarder plutôt comme une manifestation curieuse de l'esprit assimilateur des noirs. Elles font partie du groupe de l'industrie.



Type de décoration de la muraille extérieure d'une hutte (Katanga).

Quant aux dessins très imparfaits gravés et parfois peints assez maladroitement sur les parois des chimbecks, ils doivent être considérés comme étant du dessin ou de la peinture décoratifs. Ils sont donc du ressort du groupe de l'habitation, ainsi que les maquettes de huttes et les photographies très nombreuses du Musée, représentant des habitations sans vrai caractère architectural.

En fait, l'architecture noire n'existe pas.

Le dessin, la sculpture et l'architecture figurent donc actuellement pour mémoire dans le catalogue du groupe des arts.

Il en est autrement de la musique, du chant et de la danse. Ici, l'intention évidente de l'indigène est d'obtenir un effet principalement esthétique; nous ne disons pas qu'il y réussit ni que sa conception de la beauté soit bonne et toujours consciente.



Peinture murale extérieure (Lofoi).

La musique, le chant et la danse sont donc les seuls arts congolais que nous examinerons. Le Musée ne possède pas moins de 443 objets se rapportant à cette catégorie.

Avant d'entrer à leur sujet dans des considérations générales, il sera peut-être utile d'indiquer rapidement d'après quels principes ils ont été répartis.

CHAPITRE II

CLASSIFICATION DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Beaucoup d'instruments de musique congolais n'ont pas de caractère vraiment harmonique. — Ils sont quelquefois affectés à des usages extra-musicaux. — Raisons de la classification adoptée. — Tableau des diverses classes et séries. — Exposé de la méthode suivie pour le classement. — Quelle est l'origine des instruments de musique usités au Congo?

Les objets ethnographiques classés sous la rubrique « Instruments de musique » ne méritent pas tous cette épithète prise dans un sens restreint. Un assez grand nombre d'entre eux n'ont pas même de caractère musical immédiat.

Les peuples enfants ont une tendance à trouver agréable tout ce qui impressionne violemment leurs sens. Par une évolution graduelle ils se dégagent peu à peu de cette conception élémentaire, et s'élèvent jusqu'à un sentiment plus juste du beau : ils apprennent, quand il s'agit de musique, à combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille.

Les noirs sont loin encore de cette phase sociale et artistique; en général, — sauf certaines populations possédant des moyens musicaux plus élevés, notamment dans l'Uele, — ils considèrent comme produisant des sons aimables des instruments dont toute la raison d'être est le tapage. Leur intention n'en est pas moins de réaliser ce qu'ils croient être de la musique. Ces instruments simplistes doivent donc faire partie de la classe Musique. Occasionnellement ou d'une façon permanente ils sont consacrés à des usages étrangers à cet art. Ainsi, on emploie des tambours pour la transmission des signaux à distance; des hochets ou des grelots servent de jeu d'adresse; des cloches font office de monnaie. Ce sont, alors, des instruments de musique détournés de leur destination, versés néanmoins dans le groupe dont il va être question.

La classification adoptée pour les instruments de musique est conforme au programme général exposé dans les Notes Préliminaires. Elle a pour but principal de faciliter les recherches ethnographiques relatives à l'art musical congolais, et d'ouvrir la voie aux études concernant la genèse et l'évolution des différents instruments. Elle est basée sur les différences essentielles observées dans le mécanisme de la production du son.

A ce point de vue, les instruments ont été répartis en quatre classes :

I. Instruments produisant le son par « agitation ».
II. Instruments à percussion.

III. Instruments à vent.
IV. Instruments à lamelles et à cordes.

Chacune de ces classes est subdivisée à son tour en séries se distinguant entre elles par des caractéristiques plus spéciales encore.

Dans la première classe sont rangés des instruments à percussion se différenciant nettement des instruments à percussion proprement dits : tels sont les grelots, les hochets, les sonnettes, les sonnailles, les castagnettes. Ils sont mis en mouvement par des secousses qu'on leur fait subir en dansant ou en les agitant de la main.

Au contraire, les objets de la deuxième classe, tam-tams, tambours, gongs et xylophones, résonnent sous la percussion du poing, de la paume, de baguettes, de mailloches.

Les instruments de la troisième classe, trompes, sifflets, flûtes, sont actionnés par le souffle de la bouche et, incidemment, du nez. A notre connaissance, les noirs n'ont pas d'instruments à soufflets.

On a fait entrer dans la quatrième classe les instruments produisant le son au moyen de vibrations imprimées tantôt à des lamelles comme dans la marimba, tantôt à des cordes comme dans les harpes-guitares, les mandolines, les lyres et les cithares. L'ensemble de cette classification est résumé dans le tableau suivant :

Instruments de musique du Musée du Congo.

1re Classe. — Instruments à agitation	Série *A*.	Grelots.
	Série *B*.	Hochets.
	Série *C*.	Sonnettes.
	Série *D*.	Sonnailles et castagnettes.
2e Classe. — Instruments à percussion	Série *A*.	Tam-tams.
	Série *B*.	Tambours.
	Série *C*.	Gongs.
	Série *D*.	Xylophones.
3e Classe. — Instruments à vent	Série *A*.	Trompes.
	Série *B*.	Sifflets.
	Série *C*.	Flûtes.
4e Classe. — Instruments à lamelles et à cordes	Série *A*.	Marimbas.
	Série *B*.	Harpes-guitares. Mandolines. Lyres. Cithares.

Dans l'établissement de ces diverses subdivisions et dans l'examen des matériaux on s'est efforcé de reconstituer les étapes successives de l'évolution accomplie par un objet. On a donc essayé d'en rechercher le type primitif probable. Celui-ci retrouvé, il devenait assez facile de suivre ses transformations, car en beaucoup d'endroits les noirs emploient encore simultanément des types primitifs et leurs diverses modifications.

Le point de départ d'un grand nombre de spécimens a pu être presque sûrement fixé : leur idée première a été puisée dans les exemples placés par la nature sous les yeux des noirs. On s'est donc efforcé de rapprocher des objets naturels les exemplaires plus ou moins fabriqués paraissant en dériver.

Mais les auteurs de ce travail se défendent d'avoir voulu affirmer des filiations définitives. Ils ont simplement établi un premier classement : aux savants, éclairés par des découvertes nouvelles, il appartiendra de les réformer.

Il n'entre évidemment pas dans le cadre de la présente publication de rechercher spécialement l'origine des instruments de musique en usage au Congo.

On peut le noter, cependant, il semble indéniable que des influences étrangères ont agi sur leur genèse ou sur leur évolution, sauf pour les instruments rudimentaires à agitation ou à percussion, et pour les sifflets et trompes. Tout au moins rien n'est venu démontrer le contraire jusqu'à présent.

La répartition régionale des instruments de musique est indiquée quand l'état des renseignements le permet.

Elle donne lieu à une intéressante remarque : Au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la côte, en se dirigeant vers le nord-est ou vers le sud de l'arrière-pays, le sens de la musique et le degré de perfection des instruments augmentent presque proportionnellement. Cela pourrait être, comme on le verra, la conséquence lointaine des infiltrations hamitiques et sabéennes venues jadis par la voie du nord-est et des antiques postes miniers de la région du Zambèze.

On peut, certes, le soutenir avec quelque raison : un certain nombre d'instruments de musique sont des types dégénérés de modèles plus parfaits. L'indigène aurait connu une forme plus perfectionnée et aurait cherché à la reproduire. A la longue, ces imitations se seraient abâtardies, au point de ne plus rappeler leur origine que d'une façon grossière. En certains cas, cela pourrait être vrai. Mais le présent travail constitue un essai de coordination de documents matériels épars, non une étude approfondie de leurs origines. Il doit évidemment partir du simple au composé et ne pas tenir compte de la dégénérescence, sauf à la signaler quand il y a lieu.

CHAPITRE III

MUSIQUE — CHANT — DANSE

Corrélation intime entre la musique, le chant et la danse. — Passion des indigènes pour ces arts. — Sensibilité auditive des noirs. — Ils n'ont pas généralement le sens de l'accord harmonieux des tons. — Leur musique est récitative et monotone. — Ils ne sont pas capables de composer une mélodie. — Leurs morceaux restent toujours à l'état d'ébauche inachevée. — Ils ont pourtant un certain sentiment musical. — Quelques phrases musicales notées par des voyageurs. — La musique est particulièrement en honneur chez les hommes. — Elle est parfois le privilège du chef. — Le chant est spécialement honoré parmi les hommes. — Professionnels de la musique et du chant. — Chœurs et orchestres. — Pas d'ensemble dans les exécutions orchestrales. — Pas d'écoles ou de professeurs de musique. — La danse — Elle est pratiquée surtout par les hommes. — Raisons de cet état de choses. — Variété des danses. — La danse typique. — Danses des hommes. — Quelques danses caractéristiques. — La toilette des danseurs.

Il existe au Congo une corrélation intime entre la danse, le chant et l'usage des différents instruments de musique, et il est vraiment difficile dans des observations d'ensemble de considérer ces trois éléments isolément. La danse, distraction favorite des noirs et compagne inséparable des instruments de musique, est presque toujours entrecoupée de chants. De son coté, la musique est considérée par les Congolais comme un accompagnement, sauf par des tribus assez clairsemées chez lesquelles on rencontre des dilettanti, des joueurs de profession ou des solistes qui la cultivent pour elle-même.

La musique et le chant font partie intégrante de la vie journalière des indigènes du Congo. Toute caravane est précédée d'un ou de plusieurs exécutants chargés de charmer les ennuis de la route en jouant de la marimba ou d'un autre instrument. On n'exécute aucun travail sans cet accompagnement obligé. On se livre aux travaux des champs, aux labeurs de la navigation, à la construction des chimbecks en chantant en cadence. L'un des ouvriers entonne une mélopée dont le refrain est repris en chœur par tous ses compagnons de travail.

Le chant et la musique des Congolais, qui professent pour ces arts une véritable passion, peuvent-ils être considérés comme étant une manifestation harmonique?

En se plaçant au point de vue des indigènes, cela n'est pas douteux. Ils sont pénétrés de l'idée qu'ils obtiennent des effets très beaux. Pour eux, la vérité esthétique n'est pas dans l'unité harmonieuse des lignes, mais dans l'impression violente éprouvée par les sens. De même que les couleurs très voyantes plaisent avant tout à leurs yeux, de même aussi les sons les plus aigus charment surtout leur oreille. Aussi, exception faite pour certaines tribus dont nous parlerons, la très grande masse des Congolais affectionne-t-elle uniquement les moyens musicaux les plus tapageurs : hochets, grelots, tambours, tam-tams et gongs.

On sait combien est grande leur sensibilité auditive. Elle est incontestablement très supérieure à la nôtre. Ils perçoivent à des distances considérables les signaux tambourinés par les télégraphistes des tribus; même, d'après certains auteurs, ils saisiraient des sons émis à plus de 8 kilomètres. Des noirs, interrogés par des agents dignes de foi, ont déclaré entendre le tic-tac d'une montre à une distance de 6 et même de 10 mètres.

Avec une acuité de l'ouïe aussi grande, il est étrange que les Congolais n'aient pas plus de justesse musicale. La plupart se complaisent, au contraire, à écouter ou à pousser des cris sans caractère, des sons stridents, déchirants, absolument insupportables pour une oreille européenne. Ils n'en sont pas autrement choqués. Des cacophonies au plus haut point désagréables pour nous ne provoquent chez eux aucun signe de surprise ou de réaction. Leur ouïe est fine, mais non délicate.

Leur musique consiste généralement en l'émission de bruits divers sans ordre harmonique. La recherche des moyens de faire du bruit est leur préoccupation principale. C'est ce que Schweinfurth appelle de « la musique de chat affolé ». Leurs chants, lorsqu'ils ne dégénèrent pas en cris inarticulés, sont monotones, sans relief, consistant, en réalité, en allitérations appliquées sur des canevas musicaux courts et sempiternellement recommencés. L'étude de leurs us et coutumes, l'examen de leurs instruments ne dénotent presque jamais un sens exact des principes de l'accord des tons ou de l'ordre diatonique.

Quelques tribus, d'un niveau intellectuel supérieur à celui de la masse de leurs congénères, ont pu, néanmoins, se rendre un certain compte de la valeur et de la relation des sons. Mais cette connaissance musicale, en quelque sorte instinctive, ne se dégage pas nettement. Leurs phrases musicales, sans conclusions, restent toujours à l'état d'ébauche inachevée. Selon l'heureuse expression de Junker, « leur jeu ressemble à une phrase qui n'a jamais de fin ».

Il y a une véritable unanimité à cet égard parmi les explorateurs. Sur trente-deux fonctionnaires de l'État Indépendant du Congo ayant déposé à l'enquête ethnographique ordonnée par le gouvernement, quatre seulement ont fait observer que les musiciens de leur région révélaient par leur jeu un certain goût musical et que les chœurs chantaient assez juste, quoique toujours d'une façon monotone.

Seules les tribus Mangbetu ou Asande et les tribus Bakuba ont été, jusqu'ici, signalées comme possédant un sens relatif de l'harmonie. Il y a probablement encore d'autres tribus dans le même cas. Celles que nous venons d'indiquer ont pu, par infiltration et répercussion, subir dans le passé l'influence des négociants ou des envahisseurs Hamites (Kushites) au nord-est et des colonies sabéennes de la côte et du Zambèze au sud-est. L'Égypte des Pharaons semble, en effet, avoir entretenu indirectement avec les noirs de l'Uganda et du Manica des relations commerciales par l'intermédiaire de l'Abyssinie et du Somaliland, l'antique pays de Punt.

Cette observation vient fortifier encore la conclusion qui se dégage de tout un ensemble de circonstances. Quand on étudie l'ethnographie congolaise on est frappé d'un fait. Les populations ayant une organisation sociale assez avancée, possédant une certaine industrie, douées d'un goût musical un peu relevé, détenant des instruments de musique d'une perfection réelle, habitent le nord-nord-est et le

sud-sud-est. Bien plus, on remarque une certaine similitude entre les instruments musicaux de ces deux catégories de peuplades et entre leurs institutions sociales. Et pourtant elles sont séparées par des centaines de kilomètres. L'explication de ce phénomène paraît simple : les nègres Bantu ont vraisemblablement appris à connaître par l'intermédiaire des Hamites les instruments de musique un peu perfectionnés comme la mandoline, la lyre, la cithare.

Une autre circonstance encore a pu provoquer parmi quelques peuples congolais le développement du sentiment inconscient de l'harmonie. En effet, on constate surtout l'existence de cet instinct musical chez les tribus disposant d'instruments d'un ordre relativement élevé. La recherche des notes, les essais et les tâtonnements de la période d'étude ont dû inspirer aux exécutants une idée obscure de règles, plus ou moins confuses, de l'accord des sons, dont la découverte a provoqué, chez les hommes bien doués, la formation d'un vague sens musical. Ils parviennent à jouer en « véritables virtuoses, » dit Junker, « sans jamais tomber dans des notes criardes ou discordantes ». Ils n'exécutent cependant pas des morceaux, se contentant, en effet, de phrases récitatives, modulées sur un ton doux, avec de temps à autre des explosions passionnées.

Des peuplades du nord ont, néanmoins, pu former des masses chorales et instrumentales. Mais ces chœurs et ces orchestres sont incapables de faire entendre autre chose que des mélopées stéréotypées et sans fin.

Une seule fois Schweinfurth a pu, au cours de son voyage dans le bassin de l'Uele, noter une mélodie véritable. Il entendit chez les Mitu un chœur chanté par une centaine d'indigènes, hommes et femmes de tout âge ; « l'ensemble était parfait à tous égards, » écrit-il, « et les cent voix, par des nuances bien graduées, variaient agréablement les huit mesures d'un thème plein de franchise ».

En dehors de cette exception, le célèbre voyageur n'a jamais constaté, parmi les musiciens ou les chanteurs, « l'existence même d'un semblant de mélodie ». Il reçut un jour à la cour de Munza, roi des Mangbetu, une aubade de la part de deux sonneurs de trompe. Ceux-ci exécutèrent des soli à tour de rôle. Ils tirèrent de leur instrument des sons curieux, mais non des phrases reliées entre elles (1). C'étaient des virtuoses, non des artistes, bien que Schweinfurth leur donne ce nom, auquel il n'attache d'ailleurs pas un sens analogue à celui indiqué ici. « Ils étaient, » écrit-il, « tellement maîtres de leur instrument, sachant donner à leurs sons une telle étendue, une telle souplesse, qu'après les avoir fait retentir à l'égal des rugissements d'un lion ou des cris d'un éléphant en fureur, ils les modulaient jusqu'à les rendre comparables aux soupirs de la brise ou aux doux chuchotements d'une voix amoureuse. L'un de ces virtuoses, dont la corne d'ivoire était si lourde qu'il pouvait à peine la maintenir dans une position horizontale, exécuta sur cette trompe des trémolos et des trilles avec autant de précision et de délicatesse que s'il eût joué de la flûte. »

Les agents de l'État du Congo signalent aussi l'habileté des sonneurs de trompe de l'Aruwimi et du Kwango. Cette virtuosité est, cependant, toute d'imitation. C'est ainsi qu'un Européen, ayant un soir sonné du clairon, fut tout surpris

(1) Très peu des nombreuses trompes appartenant au Musée donnent des sons séduisants. Actionnés par une bouche européenne, les tons de la plupart sont rauques et parfois même discordants. Les indigènes savent cependant, paraît-il, en tirer des accents agréables.

le lendemain d'entendre dans la forêt le son de la trompette; vérification faite, il apprit qu'un sonneur de trompe l'ayant entendu la veille, était parvenu à l'imiter sur sa corne d'ivoire.

Wolff signale aussi une certaine justesse de tons chez les harpistes Bakuba, mais il n'a jamais, déclare-t-il, pu obtenir d'un de ces spécialistes la répétition d'un air agréable. Les sons qui l'avaient charmé étaient donc plutôt le produit du hasard.

Une des causes du plaisir causé à Junker par la musique des Asande fut, de l'aveu du célèbre voyageur, la comparaison de leurs airs assez gracieux avec l'horrible cacophonie décorée du nom de musique par les Arabes qu'il venait de quitter. Cette observation est à retenir. Il convient, en effet, de tenir compte en cette matière des influences ambiantes. En pleine nature sauvage, au milieu des manifestations barbares des ordinaires musiciens indigènes, quelques accents moins farouches peuvent produire une impression agréable, mais cette exécution musicale est encore bien éloignée d'une conception mélodique de l'art des combinaisons du son.

Somme toute, les indigènes du Congo, spécialement ceux du nord, ont un certain sens du rythme. Ils émettent des sons monotones qu'ils ne songent pas à varier ni à combiner entre eux. Ne saisissant pas le rapport entre le son et l'âme, ils ne savent pas transformer par l'ordre et la régularité un bruit désagréable en une harmonie séduisante.

En un mot, ils n'ont pas d'idéal élevé et manquent du souffle créateur. Possédés à un degré extrême par la passion de ce qu'ils croient sincèrement être de la musique, ils s'efforcent de réaliser les effets les plus beaux à leur oreille.

Leur sentiment musical, vague et rudimentaire, répond néanmoins à leur conception informe et inconsciente de l'esthétique musicale. Ils n'ont aucune idée raisonnée des principes d'harmonie, mais ils ont établi d'instinct des conventions élémentaires, produisant parfois des effets agréables, même pour des Européens sevrés de jouissances plus relevées.

Des voyageurs, au premier abord, déclaraient leurs chants et leur musique horripilants et discordants, puis ils ont fini par y habituer leur oreille et même par prendre plaisir à les entendre. Ils ont écrit des phrases qui leur avaient plu et nous reproduisons quelques notations, les plus caractéristiques parmi celles publiées à notre connaissance.



Chants de pagayeurs du Haut-Uele. (Goetgeluck.)



Chant de pagayeur bangala. (Goetgeluck.)



Chant de rameurs de Manyanga-Isangila. (Goetgeluck.)



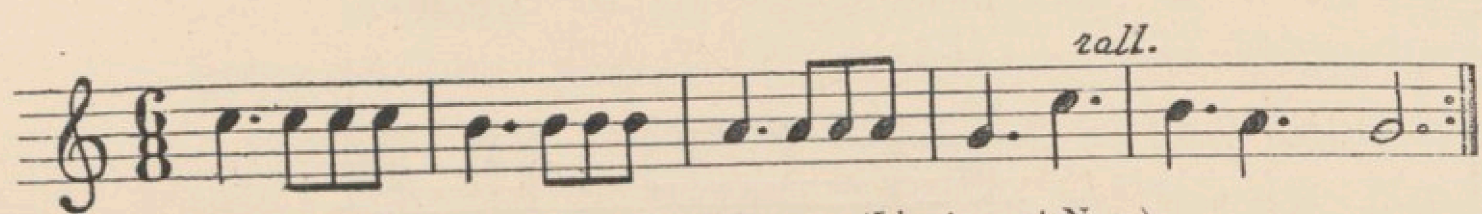
Chant des Riambas. (Wissman.)



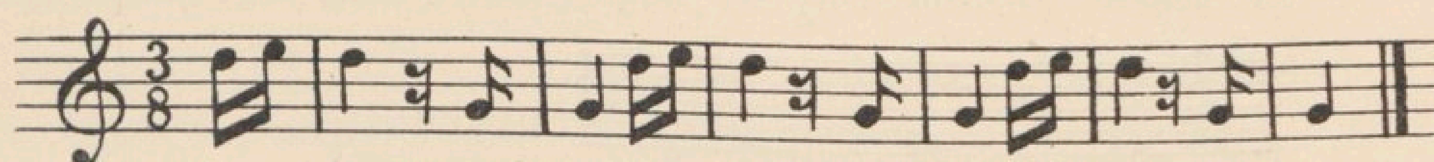
Chant de pagayeurs de l'Équateur. (Goetgeluck.)



Chant de pagayeurs de l'Équateur. (Goetgeluck.)



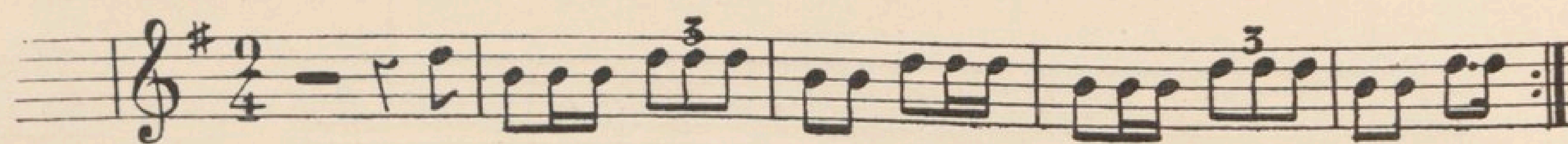
Air de danse du Haut-Congo. (Lieutenant Nys.)



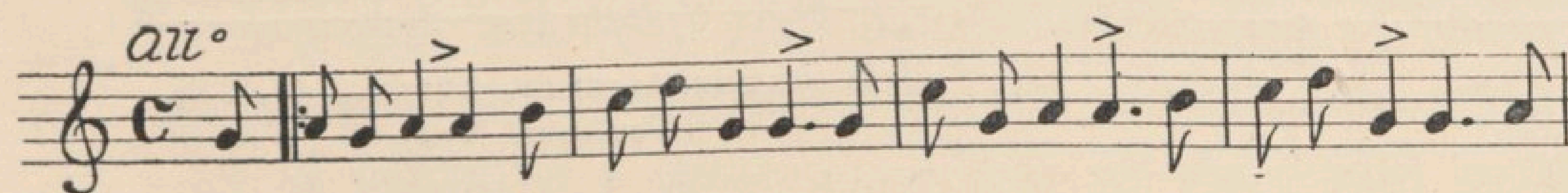
Chant de pagayeurs de l'Equateur. (Goetgeluck.)



Chant de pagayeurs bangala. (Goetgeluck.)



Chant de pagayeurs de l'Équateur (Goetgeluck.)







Chants de pagayeurs de l'Uele. (Lieutenant Nys.)

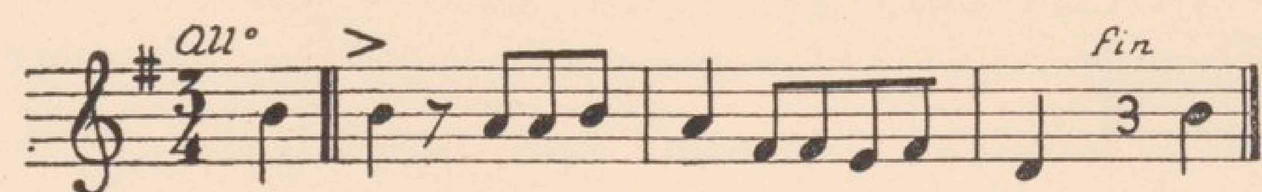


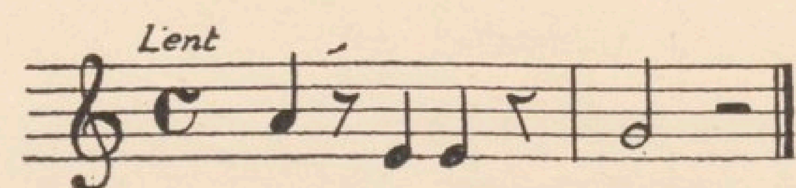
Chant villageois de l'Uele. (Lieutenant Nys.)

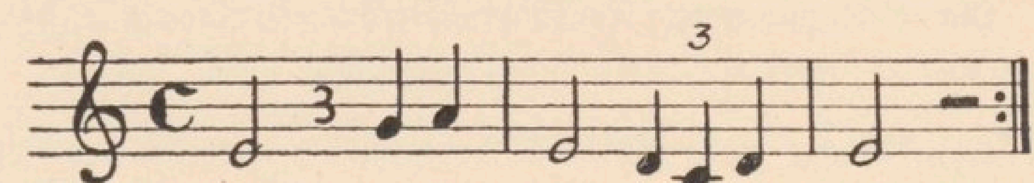


Chant de salut des femmes de l'Uele.
(Lieutenant Nys.)









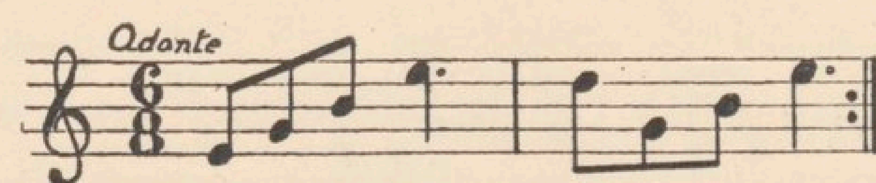


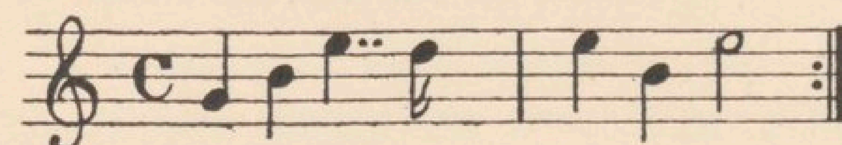


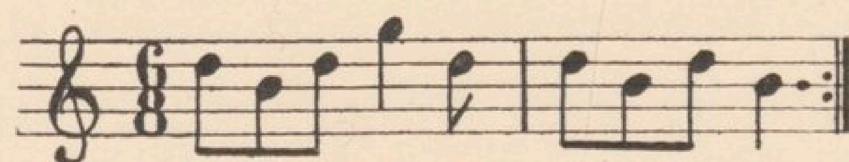


Airs chantés par des pagayeurs de l'Uele. (Lieutenant Nys.)



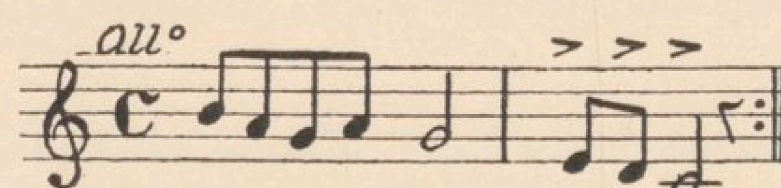


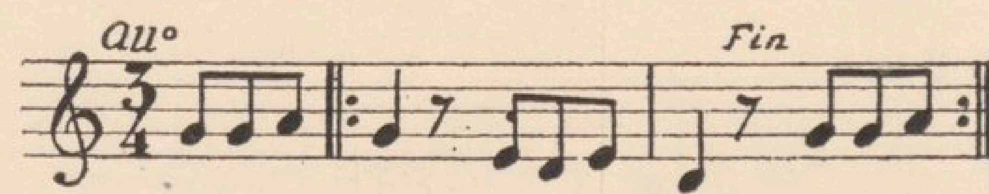






Airs joués sur la marimba par les porteurs
de l'ancienne route des caravanes. (Lieutenant Nys.)





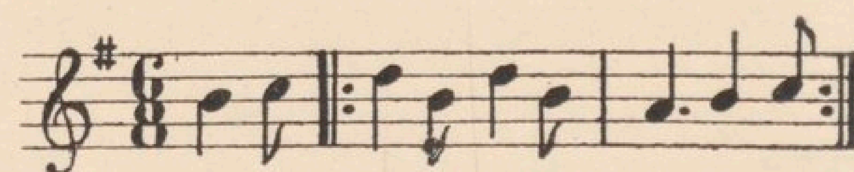
Deux airs chantés par des pagayeurs de l'Uele.
(Lieutenant Nys.)





Chants des Mitu. (Schweinfurth.)





Deux airs chantés par des pagayeurs de l'Uele.
(Lieutenant Nys.)

Au Congo les hommes pratiquent beaucoup plus la musique que les femmes. Dans certaines tribus, comme les Dendi (Ubangi), ou les Ababua (Uele), la musique est même l'apanage exclusif des hommes. Parfois même, chez les Mogandzulu, par exemple, elle est un privilège du chef, qui doit toujours donner le thème musical des concerts donnés par ses sujets. Cette coutume se retrouve chez presque tous les Ababua : le chef seul chante; les autres indigènes accompagnent en cadence, en balançant la tête de droite à gauche et en battant des mains, ou en entre-choquant deux couteaux l'un contre l'autre.

Le répertoire des musiciens noirs n'est pas varié et ils ne font pas beaucoup d'efforts pour l'augmenter. Quand ils improvisent des chants, les paroles sont adaptées à un thème connu. Les bardes et les instrumentistes ressassent toujours, quelles que soient les paroles ou le sujet, le même accompagnement, auquel ils donnent des tons lents ou une allure gaie, d'après les circonstances, selon qu'il s'agisse, par exemple, d'une fête ou d'un enterrement.

Leurs instruments ne permettent pas d'ailleurs une grande variété. L'étendue du registre des sons qu'ils réussissent à en tirer a été noté par plusieurs fonctionnaires de l'État du Congo. Sur sept populations observées, quatre ne dépassaient pas sur leurs instruments les notes de *do* à *sol*, une connaissait les sons *do*, *ré*, *mi*, *fa*, une savait rendre les sons *do*, *la*, *sol*, *fa*, *do;* une seule enfin pouvait, paraît-il, traduire une octave complète.

Comme la musique instrumentale, le chant est plus en honneur parmi les hommes que parmi les femmes. Chez telles tribus, les Gombe (Ubangi), les Gobu (Ubangi), les Bayaka (Kwango), il est toujours triste. Chez telles autres il est le plus souvent gai, comme chez les Banziri (Ubangi), les Boika (Ubangi), les Kama (Ubangi). Mais il a, en général, un caractère mélancolique.

Quelques peuplades ont des musiciens et des chanteurs de profession. C'est le cas des Kama d'Imese (Ubangi) et de presque tous les Asande et Mangbetu. Les populations du lac Léopold II ont des tambourinaires appelés Bacagong et des guitaristes spécialistes dénommés Mpulekwon. Aux environs d'Ibembo (Itimbiri) on trouve dans presque tous les villages un instrumentiste de métier. Dans le pays de Mokengere tout centre un peu important possède son troubadour. Dans celui de Djabbir des mandolinistes parcourent les villages et prêtent leurs services aux chanteurs ou aux auditeurs.

Les grands chefs des populations du nord et du nord-est profitent de l'existence de ces professionnels pour se former des corps de musique particuliers destinés à donner, d'après eux, une haute idée de leur puissance.

Chez les A-Lur, par exemple, qui ont du sang hamitique dans les veines, tout chef un peu important possède une musique particulière de huit à dix instrumentistes soufflant dans des flûtes, des sifflets et des trompes de diverses grandeurs. Quand cette fanfare fait une sortie, elle marche lentement. Deux hommes munis de verges ou de queues de vaches font faire place nette au devant d'elle. Les exécutants soufflent dans leurs instruments en dodelinant de la tête avec ensemble à chaque effort. Ils interrompent parfois leur performance par des chants. Le chef ou la personne à laquelle l'aubade est faite sont tenus de les récompenser par un don de bière, de chèvres ou de perles.

Des coutumes analogues existent dans les territoires appartenant à Djabbir, à Rafai, à Semio. La sortie du corps de musique a lieu dans ces pays uniquement lorsque le grand chef accompagne. En ce cas, il est toujours précédé de sa bande musicale, à laquelle deux hérauts fraient la voie. A proximité du maître se tient le bouffon en titre de sa cour. Des tambourinaires pourvus de tambours d'un modèle à peu près analogue aux nôtres marchent en avant de la bande.

Les orchestres azande se composent de fifres, de trompes, de hochets, de sifflets

et de sonnettes. Parfois, mais assez rarement, des xylophonistes et des joueurs de mandoline se joignent à la fanfare; ils sont plutôt des solistes.

Ces corps de musique n'exécutent pas de morceaux d'ensemble, ils n'ont pas de directeur assurant la cohésion et l'unité des divers instruments. Chaque exécutant, sans se préoccuper de la discordance, souffle, sonne, frappe ou agite pour son compte, en interprétant un air très court formant la note dominante de la cacophonie. On ne songe même pas à cadencer ces bruits divers avec un certain ordre; tout au plus l'un ou l'autre des musiciens marque-t-il de temps à autre la mesure en donnant de la voix ou en entonnant un chant de circonstance. Parfois même les auditeurs se chargent de ce soin en frappant des mains. Il faut observer cependant qu'ils obtiennent un certain accord. Ils « partent » tous au même moment et l'air qu'ils jouent, étant toujours le même et bien connu de tous, ils réussissent à faire des exécutions sans discordance insupportable.

On signale nulle part, même pour les professionnels de la musique, l'existence d'écoles, comme c'est le cas, en certains endroits, pour les féticheurs, parmi lesquels d'ailleurs on rencontre fréquemment des musiciens spécialistes. Le maniement des instruments un peu compliqués, tels les marimbas, les mandolines, s'apprend le plus souvent par l'étude personnelle et spontanée des noirs bien doués mettant à contribution leur instinct de l'imitation. Très rarement des leçons leur sont données individuellement par des tiers. Dans le nord ils apprennent d'eux-mêmes, dès leur enfance, à jouer de ces instruments et ils parviennent à s'en servir convenablement.

Le goût de la danse est, lui aussi, plus développé chez les hommes que chez les femmes. Bien mieux, dans certaines tribus les femmes mariées ne peuvent jamais danser. Ailleurs, la danse d'amour seule leur est interdite. Les exercices chorégraphiques sont généralement bien réglés, gracieux, mais souvent, dans les danses d'amour surtout, extrêmement licencieux. Les hommes se livrent avec frénésie à la chorégraphie. Interrogés à ce sujet ils déclarent que la danse a surtout pour but de mettre en valeur leurs avantages : les jeunes filles de la tribu assistent aux exercices et choisissent leur préféré d'après la séduction qu'il a pu déployer devant elles.

Il existe une grande variété dans les danses. Elles se diversifient d'après les lieux et d'après les circonstances; il est donc assez difficile de tracer une synthèse des différentes coutumes chorégraphiques des indigènes congolais. Elles ont cependant presque toutes une même ordonnance générale dont nous allons essayer de décrire les traits principaux.

Elles commencent ordinairement avec ordre, sur un rythme lent. Le pas se rapproche assez bien de l'allure de notre polka-mazurka. Bientôt les danseurs s'animent, excités par la voix des chanteurs, le bruit du tam-tam, de toute une variété d'instruments tapageurs et le battement bien scandé des mains, exécuté par les spectateurs.

Au début on se trémousse pour ainsi dire sur place; les danseurs, sans quitter leur rang, font valoir la souplesse de leur musculature. Ils se livrent dans ce but à des contorsions extraordinaires. « C'est la vraie danse du ventre, » écrit le Père De Deken, « des ondulations en cadence, des épaules et des reins, un mouvement qui, du cou, se propage jusqu'aux pieds, mettant en action tous les muscles du corps. » Les instruments ne tardent pas à accélérer leur mouvement que danseurs et danseuses accom-

pagnent de leur mieux par des cris aigus, cherchant à dépasser le vacarme produit par les grelots, les hochets, les tambours, les trompes. Ils quittent leur place avec un certain ordre et, se grisant de leur propre mouvement, tournoient, sautillent, s'accroupissent, bondissent en sarabande. « En des rondes serpentueuses », ajoute le même missionnaire, « hommes et femmes s'agitent avec une rapidité qui croît à mesure que les instruments précipitent le rythme. Chacun des danseurs, tout en suivant le mouvement circulaire de l'ensemble, pirouette sur lui-même avec une prestesse vertigineuse, en levant les bras au ciel, en poussant de véritables hurlements. »



Danse dans le Bas-Congo.

Les couples s'enchevêtrent, pris d'une véritable folie de mouvement. La danse finit par dégénérer en saturnale. Les danseurs, anéantis, tombent sur le sol ou se retirent épuisés, pour être aussitôt remplacés par d'autres.

Lorsqu'un individu parvient à dominer le vacarme, il entonne une longue improvisation, tandis que continue le sabbat chorégraphique. Ce chant de circonstance consiste à répéter souvent sur un ton de plus en plus précipité les mêmes phrases, reprises en chœur par les assistants, danseurs ou spectateurs.

Exemple : Le blanc a un long nez.
Refrain : Un long nez.
Le blanc a un gros ventre.
Refrain : Un gros ventre.
Il doit manger beaucoup.
Refrain : Manger beaucoup.
Oh! Oh! Oh!
Refrain : Oh! Oh! Oh!

La danse se prolonge ainsi de longues heures, voire des nuits entières.

On se réunit, en effet, généralement la nuit, de préférence à l'époque de la lune nouvelle, pour fêter l'astre des nuits, pour célébrer la fabrication du vin de palme ou de la bière de sorgho, pour inaugurer la période des travaux champêtres, pour commémorer un événement caractéristique, ou, tout simplement, pour passer le temps.

On danse aussi le jour, mais plus rarement.

Les cérémonies funèbres sont célébrées par des danses caractéristiques ayant une durée plus ou moins longue suivant le rang occupé jadis par le décédé. Toutes les populations environnantes y prennent part, et s'y rendent comme à de véritables

pèlerinages, en se conformant à des règles nettement établies Ces danses sont accompagnées de libations extraordinairement copieuses.

La danse des hommes n'est pas gracieuse. Elle consiste souvent en une succession de grimaces, de contorsions, plutôt bizarres, faites en vue d'attirer l'attention du beau sexe.

La danse de guerre, devenue plus rare depuis la suppression graduelle des guerres de tribus, est sauvage, très bruyante et réservée exclusivement aux hommes. C'est une course folle, exécutée par les guerriers les plus réputés et les plus résolus, au milieu d'un tapage assourdissant d'instruments bruyants et de cris perçants. Les guerriers, couverts de leurs ornements de combat, sautent, bondissent, en brandissant leurs armes et en défiant un ennemi imaginaire, puis ils se lancent brusquement en avant, se couchent, se relèvent, en hurlant. En fait, c'est une espèce de course d'entraînement, ayant pour but d'exciter les futurs combattants et d'échauffer leur ardeur guerrière. Certaines de ces danses présentent un spectacle réellement impressionnant.

Tels sont les traits principaux de la plupart des danses congolaises. Quelques notes particulières sur les variations que ces règles générales subissent dans les danses les plus caractéristiques de différentes peuplades de l'État du Congo trouveront ici leur place.

Chez les A-Lur les femmes accomplissent des mouvements d'ensemble tout en se dirigeant lentement en ligne au devant des hommes qui sautillent ou gambadent en s'avançant, alignés, eux aussi, à leur rencontre. Tout en marchant, danseurs et danseuses balancent la tête ou le haut du corps dans diverses directions. Parfois aussi les femmes se déploient en cercle au centre de la place et les hommes les entourent en se tenant par la main. De temps à autre un homme isolé sort des rangs et, au milieu de ses partenaires continuant leurs contorsions, il accomplit des bonds désordonnés, des sauts cadencés et enfin, épuisé, cède la place à d'autres.

Au Manyema la danse est, paraît-il, une des prérogatives du pouvoir. Quand un chef se sent en veine chorégraphique, il choisit dans la foule une jeune et jolie femme, lui fait vis-à-vis et tous les deux gesticulent et se tortillent d'une façon curieuse, au bruit des tambours battus vigoureusement par l'orchestre. Les sujets entourent respectueusement le maître et accompagnent ses ébats d'un effroyable vacarme de cris.

Dans la région du lac Léopold II, le caractère de la danse varie suivant qu'il s'agit d'une fête, d'un décès, ou simplement de libations bachiques. Le rythme ne change pas, mais bien les improvisations inventées par les danseurs. La cadence est donnée généralement par le moyen du tambour. Une longue chaîne de femmes et d'hommes — parfois même, mais très rarement d'enfants, — se forme. Chacun enlace du bras gauche la taille de son voisin de gauche et du bras droit le cou de son voisin de droite, et la file des danseurs entame un pas analogue à celui de notre mazurka, avec cette différence que le danseur appuie toujours sur sa droite et marque le quatrième temps au moyen d'un vigoureux appel du talon droit sur le sol. Parfois les danseurs ne font pas la chaîne, ils se serrent coude à coude; dans ce cas le quatrième temps est marqué par un énergique battement des mains. De temps à autre un individu se détache pour venir au milieu de la place exécuter quelques contorsions

grotesques, puis, son rôle terminé, reprend sa place dans la chaîne en marquant le pas. Chaque fois qu'un nouveau venu désire participer à l'exercice chorégraphique, il doit, en arrivant à quelques mètres de la bande des danseurs, régler sa marche d'après la leur.

La danse des Bangala est bien ordonnée. Hommes et femmes, rangés en un vaste cercle, se trémoussent sur place en chantant et en battant les mains en cadence. Des deux points opposés de la circonférence se détachent un homme et une femme qui, faisant cavalier seul, viennent rapidement se poster en face l'un de l'autre, pour retourner aussitôt à leur rang. La musique continue jusqu'à ce que tous les participants aient paradé de la sorte devant la foule qui les applaudit.

Les danseurs Law (Ubangi) forment un demi-cercle, les jambes entrelacées, les bras dessus-dessous, en faisant sur place un mouvement de va-et-vient avec la tête.

Les musiciens Makrakra se mettent au centre d'un demi-cercle formé par les danseurs. Ceux-ci esquissent un pas lent, le haut du corps penché, les bras étendus en avant, comme s'ils offraient un présent à quelqu'un. Ils scandent la mesure avec les pieds, tantôt en traînant ceux-ci, tantôt en sautillant. De leurs mains, continuellement agitées, ils font le geste de verser à boire, tandis que leur tête se balance de droite et de gauche. Ils tournent ainsi en rond, les hommes au centre et les femmes à l'extérieur, en précipitant graduellement le pas. Un chef de file donne le signal du changement de temps; de cette façon, tantôt les danseurs sont coude à coude, tantôt ils se suivent à la file indienne.

Chez les Moru les hommes se déploient en ligne, chacun tenant son voisin par le bras droit, un peu au-dessus du coude. Les femmes forment une ligne identique et sont, en outre, munies de grelots et de hochets avec lesquels elles marquent le pas. Chaque ligne avance l'une contre l'autre puis recule, jusqu'à ce que, le mouvement devenant plus vif, les lignes se brisent, des couples se forment et continuent la danse isolément.

Schweinfurth décrit comme suit la danse des Mangbetu : « Lentement et à voix basse, quelque vieillard décrépit, quelque femme édentée, commence un récitatif douloureux. Bientôt quelqu'un sort d'une hutte voisine, puis un second personnage; tous deux montrent du doigt le premier chanteur et semblent lui dire : « C'est ta faute. » On arrive; la foule se presse. Tout à coup l'assemblée, prenant le même rythme, éclate en un chœur universel, qui se développe et devient une fugue pleine de mesure, où, à un signal donné, toutes les voix se fondent en un cri perçant.

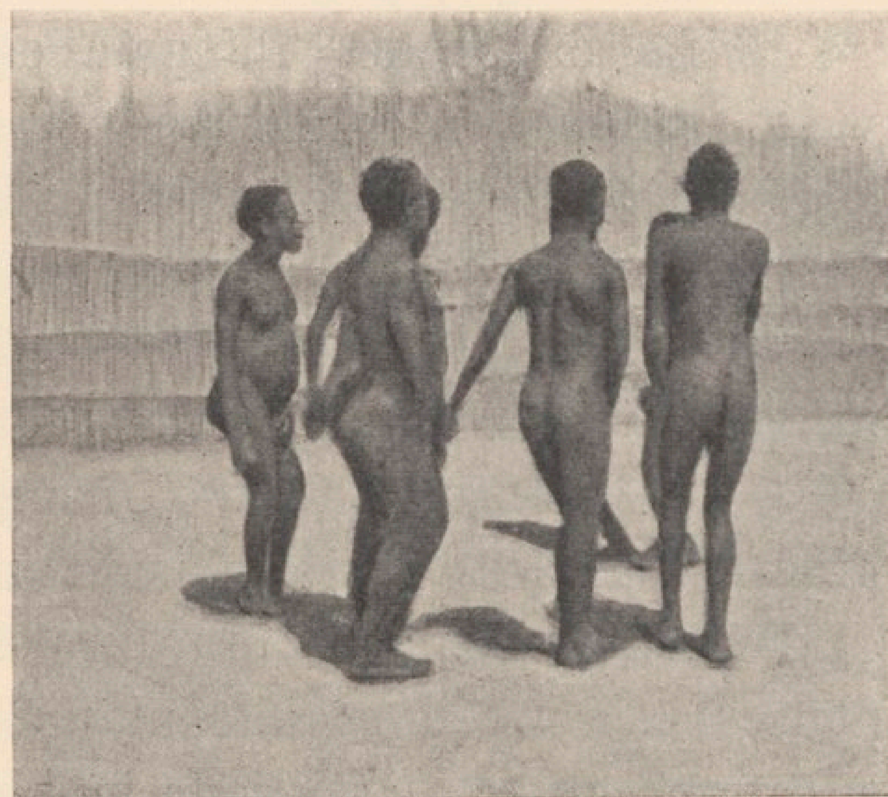
« Alors débute une série de contorsions inimaginables. Ils sautent, tourbillonnent, roulent et rebondissent comme des balles élastiques. On dirait tous ces corps lancés par une machine, tant leurs bonds et leurs gestes ont d'ensemble et de régularité. Les trompettes, les tambours ne cessent pas de tonner et de mugir; bras et poumons sont infatigables.

« Soudain le bruit s'arrête; profond silence; mais rien qu'une pause, le temps de reprendre haleine, et le bruit et le mouvement éclatent de nouveau plus rapide, plus étourdissant que jamais.

« Un grand nombre de danseurs portent des boulets de fer aux anneaux qui leur décorent les chevilles, et les font mouvoir avec une telle violence qu'ils en ont les pieds inondés de sang. »

Les nains de l'Ituri sautillent simplement sur place. C'est la danse primitive dans toute sa simplicité. Aucune règle n'est établie. Les pygmées sautent d'après leur inspiration et sans mouvement d'ensemble.

Les Dendi pratiquent une danse exclusivement réservée aux hommes : *Swan*. En revanche, leurs femmes en exécutent une autre, l'*Uke*, qui leur est spéciale.



Danse des nains de l'Ituri.
(D'après sir H.-H. Jonhston, dans *The Uganda Protectorate*.)

Chez les Bongo de Banzyville règne une coutume analogue. Les femmes seules dansent la *Lenze*. C'est une chorégraphie gracieuse, lente et à mouvements bien rythmés. Rassemblées en demi-cercle, les femmes se détachent tour à tour, s'avançant vers le centre, chacune improvisant un chant tout en sautillant en cadence, puis la danseuse se laisse gracieusement tomber en arrière dans les bras des compagnes qui la suivent. Celles-ci la relèvent avec souplesse et la renvoient à sa place d'un bond par un mouvement plein de souplesse et d'élégance.

Stanley a donné la description de la danse des Manyanga aujourd'hui presque disparue : « Les danseurs se prennent par la main et se forment en rond comme s'ils allaient chanter *Auld lang syne*. Tout à coup, deux jeunes gens se détachent, se plantent au milieu du cercle et, après un instant de silence, le plus jeune grimpe sur les épaules de son compagnon, tire du fourreau un couteau bien aiguisé, et entonne un refrain sonore.

« Alors toutes les voix vibrent à l'unisson, et chaque fois que le chœur atteint son maximum d'intensité, le jeune homme au couteau passe la lame de l'instrument sur toute la longueur de sa langue, jusqu'à ce que le sang en ait jailli et teint en rouge vif sa mâchoire. »

Dans tout le Congo, les membres des deux sexes se mettent peu en frais de toilette pour la danse ordinaire. Les figurants se contentent de se verser de l'huile de palme sur le corps.

Pour les grandes réunions chorégraphiques, celles en l'honneur de la lune, de la moisson ou d'un mort, il en est autrement. Pour ces occasions solennelles, dans les régions où l'on se peint, les danseurs se fardent de couleurs nouvelles ; les indigènes s'ornent la tête et le cou de plumes, de perles, de colliers. Les femmes s'ajustent, en outre, un paquet de feuilles sèches, un morceau d'étoffe ou d'herbes entrelacées au-dessous de la ceinture. Tous se mettent aussi aux bras, aux poignets, aux jambes, de petites cornes d'antilopes renfermant des parfums ou de la teinture, de petites courges remplies d'huile pour oindre les membres, des colliers de fruits secs, de petites clochettes en métal, des grelots dont le but essentiel est de faire du bruit.

Ces derniers sont, en fait, des accessoires de danse, rangés néanmoins dans la série des instruments à agitation qui font l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE IV

INSTRUMENTS A AGITATION

Répartition des instruments à agitation. — Leurs usages. — Leur aire de dispersion.

A. Grelots. — Types naturels de grelots. — Le *Bagezege* des femmes Ababua. — Moyens employés pour évider les fruits servant de récipients. — Grelots en bois. — Autres types naturels de grelots et leurs adaptations. — Le grelot en forme de croissant bâtard — Procédé de fabrication des imitations de ce modèle. — Caractère des principaux spécimens. — Aire de dispersion.

B. Hochets. — Types naturels. — Application en vannerie. — Procédés de fabrication de ces derniers. — Le hochet à récipient en croissant. — Détails de confection. — Aire de dispersion.

C. Sonnettes. — Fruits de borassus. — Décomposition des parties constitutives de la sonnette naturelle. — Sonnettes en bois. — Leurs caractères spéciaux. — Détail de leur mécanisme. — Clochettes en fer. — Triple procédé de fabrication. — Détail sur leur mécanisme. — Sonnettes fabriquées sur modèles importés. — Aire de dispersion.

D. Sonnailles et Castagnettes. — Caractères spéciaux. — Détails de confection. — Breloques. — Castagnettes. — Aire de dispersion.

Description des instruments à agitation figurés.

La classe des instruments produisant le son par agitation comprend des objets peu compliqués, mais très variés, dans la confection desquels les noirs ont montré de l'ingéniosité. Ils sont agités à la main, ou bien fixés aux bras, aux jambes, à la ceinture, de façon à être mis en action par les mouvements des danseurs.

On peut les différencier assez nettement et les rattacher à quatre types constituant autant de séries spécifiques.

Ce sont :

A. — Les instruments du type *grelot.* Un récipient, ordinairement percé de trous ou fendu longitudinalement, contient un ou plusieurs corps durs libres qui le font résonner quand on l'agite.

B. — Les instruments du type *hochet,* se distinguant des précédents par le fait qu'un manche est adapté au récipient.

C. — Les instruments du type *sonnette.* Un ou plusieurs battants, fixés intérieurement au sommet, frappent la paroi et la font résonner.

D. — Les instruments du type *sonnailles* et *castagnettes,* composés souvent de pièces pouvant par leur forme ou même par leur mécanisme se rattacher à l'une des séries précédentes. Leur caractéristique est de produire le son par entre-choquement des pièces mobiles qui entrent dans leur composition.

Cette subdivision a évidemment quelque chose d'un peu arbitraire. Les indigènes n'ont songé d'aucune façon à faire des distinctions entre les divers produits

de leur naïve et primitive industrie musicale. Ils les ont fabriqués sans modèle arrêté, sans idée préconçue, au gré de leur fantaisie. Aussi, certains de ces objets revêtent des caractères secondaires tenant à la fois de différents types. Pour leur donner une place, on a, autant que possible, cherché à apprécier dans quelle mesure ils se rapprochent le plus de l'un des quatre types conventionnels.

La genèse naturelle de ces instruments rudimentaires s'affirme clairement : on peut, avec une quasi certitude, déterminer les modèles primitifs dont ils dérivent, et ils présentent des phases de transformation faciles à retracer.

Un certain nombre sont utilisés par les indigènes pour des usages étrangers à la musique, comme la traque du gibier, la garde des animaux domestiques, les signaux à distance, la monnaie, le jeu.

Leur aire de dispersion semble confinée principalement dans l'arrière-pays. La région côtière a fourni un faible appoint d'objets de cette nature. On en rencontre dans cette partie de l'État, mais ils sont affectés principalement aux utilisations extra musicales que nous venons d'indiquer. Dans l'hinterland, surtout au nord de l'État du Congo, on les trouve partout usités pour la danse, pour l'accompagnement du chant ou comme partie dans les orchestres; ils y servent, en outre, à des usages secondaires analogues à ceux auxquels on les consacre dans la région maritime.

A. — GRELOTS

Les grelots les plus simples sont empruntés au règne végétal. L'indigène cherche ensuite à imiter l'exemple puisé dans la nature et à suppléer par son industrie à l'absence ou au manque de sonorité des grelots naturels.

Pour fabriquer ces derniers on emploie des coques de calebasses, de courges, de fruit de strychnos, d'amandes diverses. Ils contiennent des semences sèches, des fragments de coques, des grains de quartz ou des cailloux roulés.

Le grelot naturel, paraissant le plus rudimentaire, est une calebasse renfermant ses propres graines (pl. I, fig. 1). Légères et en partie agglutinées dans la pulpe du fruit, imparfaitement évacuée par une ouverture latérale, ces graines rendent un son assez faible.

Dans les spécimens suivants, formés également de cucurbitacées, il y a progrès dans les procédés d'adaptation (pl. I, fig. 2 et 3). La coque a été bien débarrassée de son contenu et ses graines ont été remplacées par d'autres plus dures, empruntées à des plantes étrangères, ce qui accroît la sonorité.

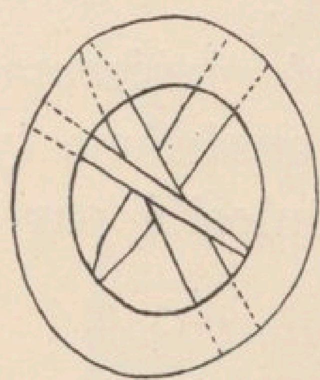
Chez les Ababua deux courges d'un modèle analogue mais un peu plus petites sont remplies de perles, de petits corps durs, de cailloutis. Elles sont réunies par une ficelle en fibres. L'une des boules est tenue dans la main, et, quand l'indigène fait tourner le poignet de droite à gauche par saccade, l'autre boule se met en mouvement, mais, retenue par le lien, elle vient battre sa compagne à gauche et à



Le *Bagezege* des femmes Ababua.

droite en faisant entendre un coup sec, une « claque ». On obtient ainsi à la fois le son émis par les grelots et celui qui résulte de l'entre-choquement des deux objets. Uniquement réservé aux femmes, ce genre de grelot, appelé *Bagezege*, est à la fois un jeu d'adresse et un instrument de musique servant à accompagner un chant triste et monotone.

Dans les grelots-calebasses, comme dans les hochets naturels de même type (pl. I, fig. 20, 21, 22), dont il sera question plus loin, les fruits sont évidés par une ouverture pratiquée à la base, à la panse ou au sommet du col. Ce dernier cas est le plus fréquent. Ces trous ont été bouchés ensuite par des fragments de coque identique, des chevilles en bois disposées en croisillon; des tampons en bois, en épis de maïs, en liège (ceci à la côte); ou enfin par des bouchons en résine.



Bouchage en croisillon de hochet-calebasse.

(Voir pl. I, fig. 20.)

Les indigènes teintent fréquemment ces genres de grelots au rouge de *ngula*, les ornent de dessins gravés en noir ou en blanc, rehaussés parfois de fonds noircis au feu. Il en est, agrémentés extérieurement d'enfilades de perles ou d'autres produits, qui bruissent sur les parois.

Avant de passer à l'examen d'un autre type de grelot naturel, nous avons fait figurer deux exemplaires en vannerie constituant des cas isolés. Le premier (pl. I, fig. 4), de forme rectangulaire, est agencé au moyen d'éclats de pétioles de raphia, fixés sur un cadre grossier; il contient des graines de *Canna indica*. Le second présente assez bien l'aspect d'un panier à anse; pour former le récipient on a encastré de larges lanières de calamus dans la partie convexe d'une calotte de calebasse (pl. I, fig. 5); il renferme des fragments de noix palmistes.

Un type de grelot naturel, supérieur au grelot-calebasse, est fourni par la coque d'un fruit paraissant appartenir à une plante du genre strychnos. L'un des exemplaires, parfaitement ovoïde, est traversé d'un bâtonnet de bois creux, coupé à ras du fruit et donnant passage à une cordelette de suspension (pl. I, fig. 6); un autre nous montre huit coques accouplées deux par deux sur des bâtonnets et réunies par un assemblage de cordes et de menues courroies de cuir (pl. I, fig. 7). Ces coques ligneuses, très sonores, contiennent des graines de *Canna indica* et de petits fragments de quartz. Elles sont criblées de trous bien arrondis donnant plus d'ampleur au son.

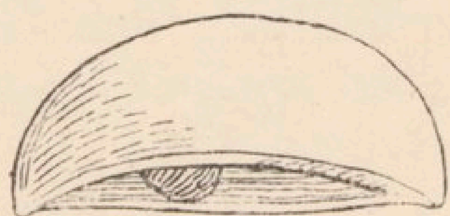
De ce type naturel se rapprochent les grelots en bois figurés sur la planche I, sous les nos 8, 9 et 10. Leur forme est sphéroïdale, légèrement aplatie. Formés de bois massif évidé par des procédés patients et ingénieux, ils sont fendus sur les deux tiers de leur circonférence par une rainure et, en outre, sont quelquefois percés d'un trou sur leurs faces convexes. A leur extrémité supérieure est pratiquée une ouverture d'évidement, par où les corps durs faisant office de bille ont été introduits. Ces corps sont généralement un caillou roulé ou un fragment de fer arrondi.

Cette ouverture est refermée par un morceau d'écorce de fruit de cucurbitacée fixé à l'aide de résine *bulungu*, ou par un fragment d'épis de maïs. De chaque côté de la plaie ainsi refermée est percé un trou destiné à livrer passage au suspensoir consis-

tant en une lanière de cuir ou confectionné au moyen de plusieurs fibres tressées.

Ces grelots en bois s'attachent très souvent au cou des chiens pour la traque, ou au col des animaux domestiques qu'on laisse divaguer dans la brousse. Le bruit ainsi produit éloigne les fauves et fait en même temps reconnaître l'endroit où pâture l'animal. On en trouve également, chez les Bakuba, fixés par leur suspensoir au dos de certains fétiches.

Un troisième type de grelot naturel est formé par des noix ressemblant beaucoup aux nôtres, renfermant des graines de *Canna indica* et enfilées, par une de leurs extrémités, sur une corde en fibres tressées. Des nœuds intercalaires isolent chaque grelot (pl. I, fig. 11).

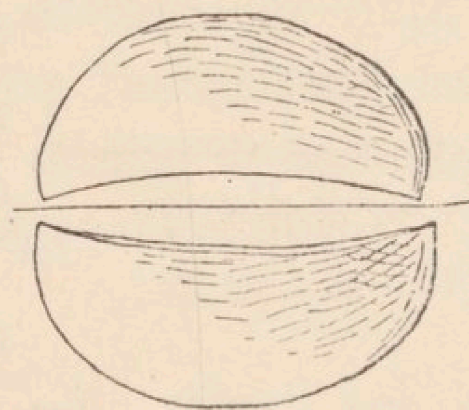


Premier stade.

Grelot naturel formé d'une coque de fruit sectionnée.

(Pl. I, fig. 12.)

Nous arrivons maintenant à un genre très intéressant, la coque de fruit sectionnée, qui constitue un quatrième type de grelot naturel, imité avec une grande ingéniosité par les indigènes. La forme générale de leurs copies se conserve assez bien au travers de toutes les adaptations et transformations : c'est une sorte de croissant bâtard, dont la courbure interne est peu accentuée, et dont la courbure externe, beaucoup plus prononcée, est de profil variable.

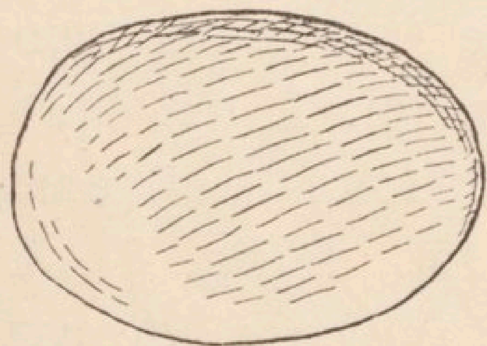


Deuxième stade.

Grelot naturel décomposé.

(Pl. I, fig. 12).

Le Musée possède un collier de danse (pl. I, fig. 12) confectionné au moyen de coques de fruit sectionnées qui sont évidemment le modèle auquel les indigènes ont emprunté l'idée de ces croissants. Très dures, elles renferment un petit caillou roulé, un fragment de minerai, un grain de quartz. Ces corps étrangers sont probablement introduits à l'intérieur du fruit évidé au moment de la section ; en se desséchant et en se recroquevillant les parois les emprisonnent.

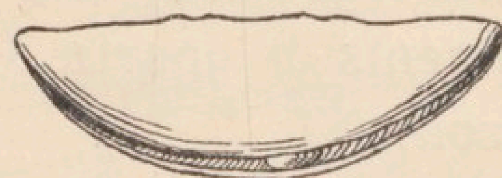


Troisième stade.

Feuille de fer découpée pour la fabrication du grelot en fer.

(Pl. I, fig. 13.)

Comme il arrive toujours, la forme naturelle de la coque s'est plus ou moins altérée dans les interprétations réalisées par les artisans noirs. L'altération principale notée dans les imitations en fer consiste dans le renversement de la silhouette et dans la coupe de l'ouverture. Cette modification résulte à la fois de la nature de la matière employée et du procédé élémentaire de la fabrication.



Quatrième stade.

Grelot en fer fabriqué.

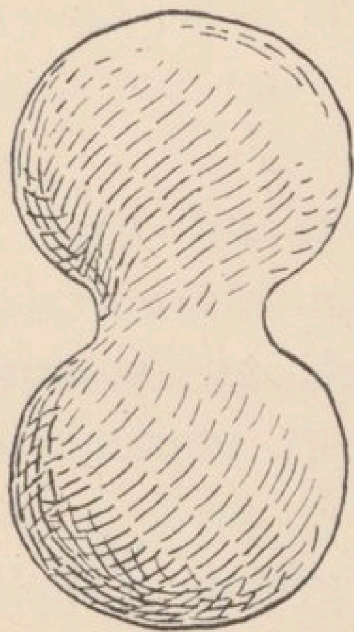
(Pl. I, fig. 13.)

Examinons le grelot naturel figuré sous le n° 12 (pl. I), découpons-le et rapprochons-en par leur base les deux moitiés. Nous comprendrons aussitôt que l'indigène, en s'inspirant de ce type naturel pour fabriquer des grelots en fer, a dû aboutir à une silhouette symétriquement inverse de celle de son modèle, mais dont l'image renversée a une ressemblance évidente avec ce modèle. Cela ressort à toute évidence de l'examen des croquis publiés ci-dessus.

Il a coupé en forme ovale une feuille de fer et s'est contenté d'en replier

l'une vers l'autre les deux moitiés en faisant rentrer légèrement les bords, de façon à emprisonner la bille. Pour obtenir un profil exactement équivalent, dans une même position, à celui de son modèle, il eût dû cisailler deux demi-feuilles de métal et les souder par leurs sommets convexes. Ce travail était trop compliqué pour ses goûts; aussi a-t-il pris naturellement la méthode la plus simple.

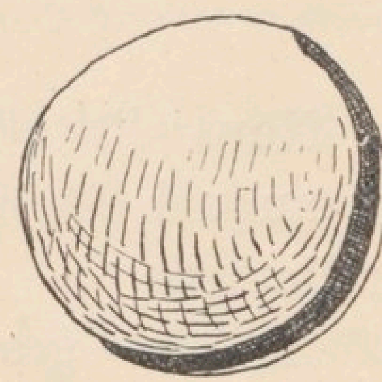
La forme du grelot de fer en croissant est ramassée ou effilée selon que la feuille repliée est ronde ou ovale. Dans certains cas exceptionnels, la feuille métallique est coupée en brusque courbe rentrante des deux côtés de sa partie médiane. Quand on la roule, le croissant se transforme et le grelot devient presque circulaire (pl. I, fig. 18).



Mode de découpage de la feuille de fer servant à fabriquer le grelot en fer de forme ronde.

(Pl. I, fig 18.)

Les dimensions varient beaucoup; elles vont du volume d'une olive jusqu'à celui d'un quart de melon ordinaire ($0^{m},20$).



Grelot en fer de forme ronde confectionné.

(Pl. I, fig. 18.)

La bille est généralement en fer martelé; mais quand il s'agit d'un objet de fabrication moins soignée, on la remplace par une perle ou un caillou roulé.

Les grelots de fer en croissant sont invariablement percés dans leur sommité de deux trous livrant passage au suspensoir. Ils s'emploient isolés ou réunis par groupes, et servent également à orner des bracelets, des jambières, des breloques.

Le dispositif d'attache le plus élémentaire consiste en une simple lanière de cuir (pl. I, fig. 13 et 14) ou une fibre végétale, fixée elle-même à une bande de cuir (pl. I, fig. 15); le grelot ainsi disposé se lie, suivant les besoins, autour du doigt, de la main, du bras ou d'un bâtonnet.

Quand ils agrémentent des jambières ou des bracelets de danse, les grelots en fer sont glissés le long d'une fibre de raphia (pl. I, fig. 16), ou d'une fine lanière de cuir (fig. 17), dont les extrémités se nouent librement; ils sont plus ou moins serrés, d'après les caprices du danseur; parfois ils sont fixés par des cordelettes sur une bande de cuir (fig. 18).

Un spécimen curieux est fourni par un bracelet d'une seule pièce. C'est un grelot en fer dont les deux extrémités se prolongent en lames recourbées, de façon à pouvoir encercler le bras (fig. 19).

Le son émis par les grelots de fer est souvent très fort. Ils s'agitent à la main pour scander le rythme d'une danse ou d'une exécution instrumentale. Quand ils sont montés sur jambière ou sur bracelet, ils sonnent d'après la cadence que leur impriment les danseurs; ils sont également utilisés, sous cette forme, pour des usages secondaires, à l'instar des grelots en bois évidé.

Ils semblent répandus principalement dans les régions du nord. Le Musée en possède peu d'exemplaires provenant du sud et de l'est.

Les grelots en bois proviennent du Kasai et aussi de la Basse-Mongala.

Toutefois, l'unique exemplaire venant très probablement de cette dernière source n'est pas suffisamment documenté pour être localisé avec certitude. On les retrouve dans la région frontière nord-est.

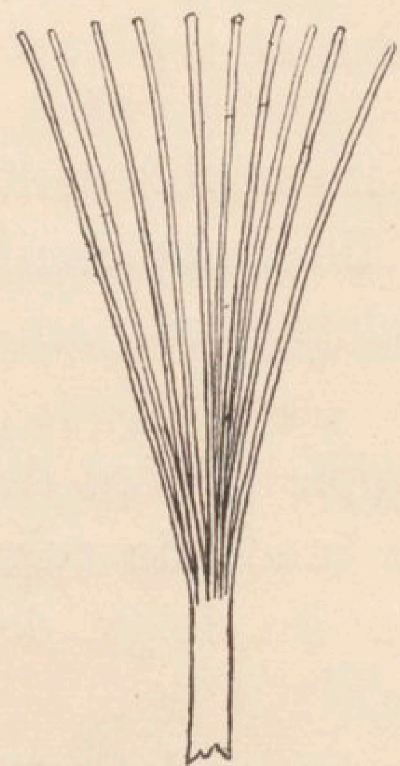
Le grelot en fer rond, constitué par le rapprochement de deux lobes d'une feuille cintrée, est représenté dans la collection de Tervueren par un seul spécimen, originaire de la région du lac Moero. Sa forme le rapproche du grelot européen.

B. — HOCHETS

Nous l'avons déjà fait remarquer, le hochet congolais est, en somme, un grelot auquel un manche est adapté. Dans les types primordiaux, ce manche adhère naturellement.

La plus grande partie des observations faites à propos des grelots s'appliquent donc aux hochets analogues.

On note d'abord les hochets naturels, représentés par une calebasse à col allongé, contenant des graines de *Canna indica* (pl. I, fig. 20). Quand la calebasse a un col trapu, l'indigène l'allonge au moyen d'un bâtonnet maintenu à l'aide d'une broche, et percé à son extrémité d'une ouverture pour cordelette (pl. 1, fig. 22). Parfois la calebasse est criblée de trous pour aider à la dispersion du son (pl. I, fig. 21).



Procédé de division des manches en bois de calamus pour la formation des armatures de hochets vannés.

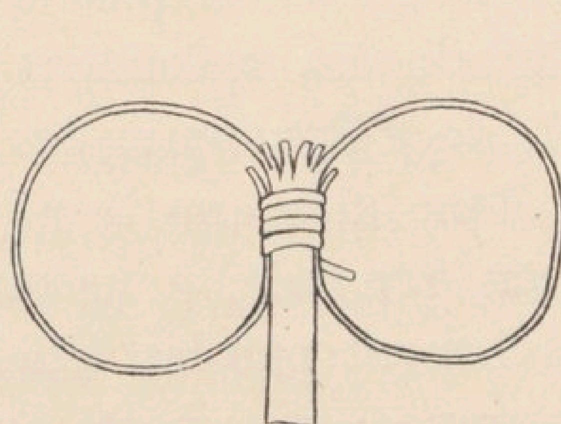
D'autres hochets naturels sont confectionnés au moyen des coques ovoïdes de plantes du genre strychnos, enfilées, en nombre variant de une à quatre, sur des bâtonnets dont le prolongement inférieur sert de manche. C'est le grelot n° 6 emmanché (pl. I, fig. 23 à 26). Ils renferment des grains de *Canna indica.*

Des ouvrages en vannerie, très intéressants (pl. I et II, fig. 27 à 41), dérivent de cette forme naturelle.

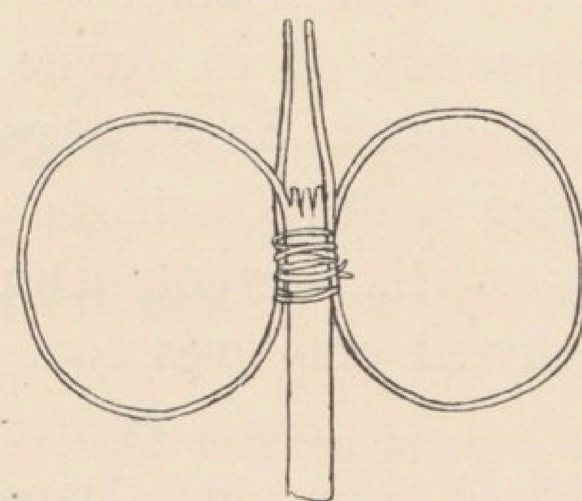
On est frappé de la parenté étroite qui relie les deux genres. Ils sont basés sur un principe identique et leur silhouette générale présente certainement beaucoup d'analogie. La coque naturelle a été remplacée par une coque artificielle consistant généralement en un travail de vannerie fort simple : des baguettes de calamus, espacées et fixées solidement sur un petit nombre d'armatures. Parfois cependant, ces dernières sont multipliées et de fines brindilles entrecroisées forment un réseau côtelé beaucoup plus dense (pl. I, fig, 31). Dans une troisième variation, le procédé de fabrication diffère encore et le lacis est d'un travail extrêmement serré ne laissant pas filtrer la lumière et donnant aux parois une rigidité complète (pl. II, fig. 35).

Le manche est presque toujours constitué par un bout de tige de calamus, choisi intentionnellement à cause de la facilité avec laquelle on peut le diviser en minces baguettes et en éclats très souples.

Sauf de rares exceptions, en effet, les armatures des récipients sont découpées, d'une façon fort ingénieuse, dans l'extrémité du manche même, auquel elles restent naturellement attachées; l'indigène les recourbe et, les fixant au gré de sa fantaisie, obtient des formes diverses selon la disposition qu'il leur donne; les silhouettes dominantes sont celles d'une poire, d'une pomme, avec de nombreuses variantes.



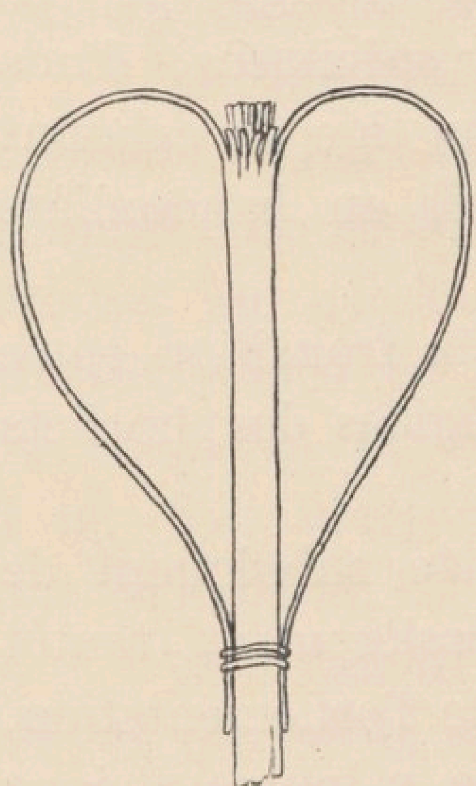
(Pl. I, fig. 27, 28, 29 et 31.)
(Pl. II, fig. 36, 37.)



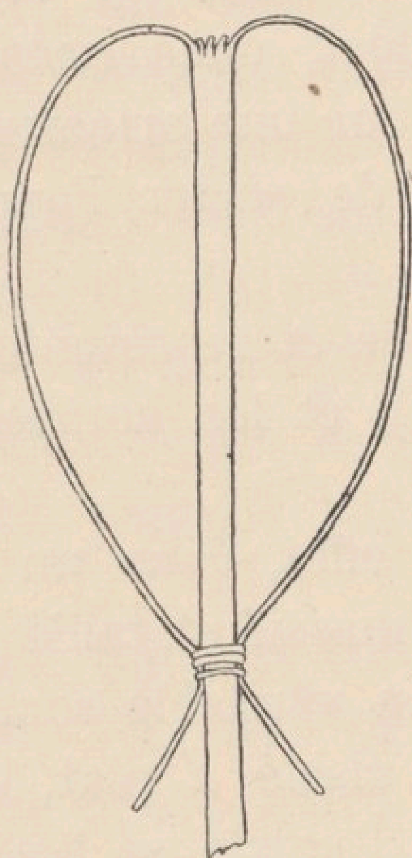
(Pl. I, fig. 30.)

Procédés de fixation des armatures découpées à même le manche.

Dans les cas exceptionnels où les armatures ne font pas partie intégrante du manche, elles y sont appliquées et maintenues au moyen de ligatures, le procédé de disposition restant sensiblement le même.



(Pl. II, fig. 33, 35, 39 et 40.)



(Pl. II, fig. 34.)

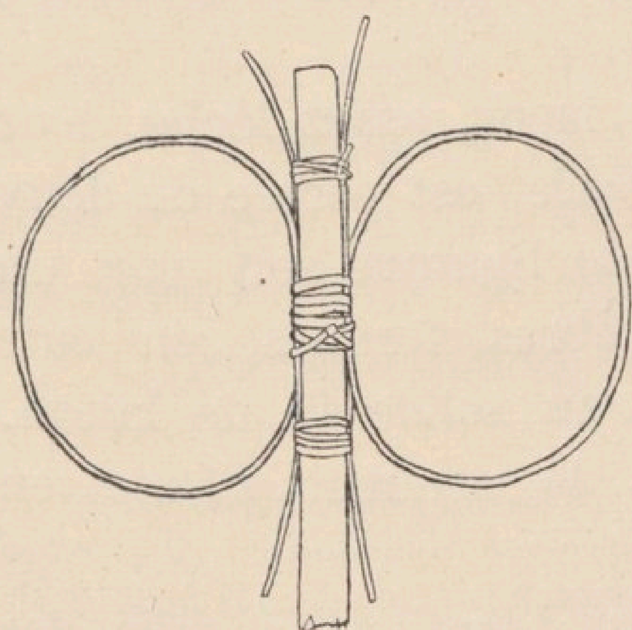
Autres procédés de fixation des armatures découpées à même le manche.

Il existe des hochets en vannerie simples et des hochets à double tête ayant assez bien l'apparence d'haltères.

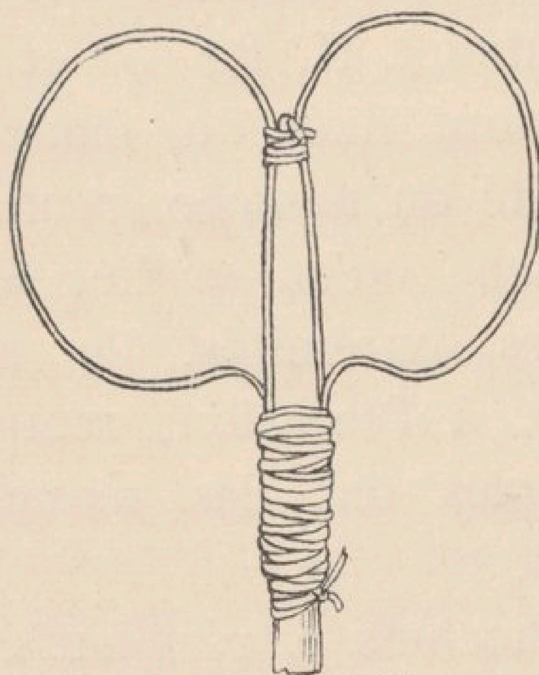
Le manche est d'une longueur qui va, dans les spécimens figurés, de $0^m,16$ à $1^m,43$. Dans les hochets à récipient unique il est simple, sans ornements, sauf, assez rarement, une teinte de rouge.

Certains hochets à double tête ont leur manche recouvert par un prolongement du travail de vannerie ou par une bande de tissu en fibres de raphia fixée à l'aide de cordelettes (pl. II, fig. 38 et 40). Il en est aussi agrémentés de lanières flottantes en peau de singe (pl. II, fig. 39).

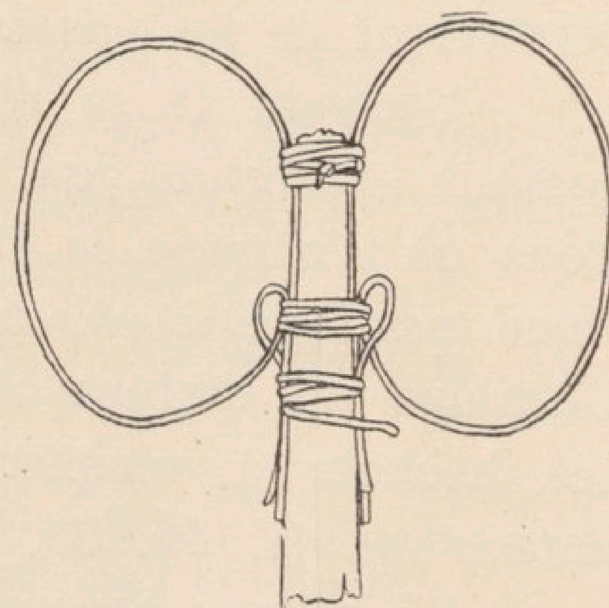
Les corps renfermés dans les récipients de ces hochets sont très divers :



(Pl. II, fig. 32.)



(Pl. II, fig. 41.)



(Pl. II, fig. 38.)

Dispositions diverses données aux armatures ne faisant pas partie intégrante des manches.

graines, amandes de noix palmistes, débris de coques de fruits, fragments de quartz, perles importées, débris de coquillages, et jusqu'à des dents humaines.

Assez fréquemment ces hochets sont pourvus de courroies permettant de les suspendre au poignet, à la ceinture ou de les passer en bandoulière (pl. II, fig. 37).

Les hochets en vannerie ou en coques ovoïdes, surtout les premiers, sont fort répandus. Il en existe au Musée des spécimens provenant des régions maritimes, des Cataractes, du Stanley-Pool, de l'Équateur, des Bangala, de l'Uele, de l'Aruwimi, de l'Est et du Kasai ; on peut donc dire que le pays tout entier les emploie.

Ils servent, d'une façon générale, à accompagner le chant et la danse et sont souvent employés tout spécialement par les féticheurs.

Le grelot en fer, dont nous avons parlé au paragraphe précédent (1), est souvent monté en hochet. Dans les diverses modalités de cette adaptation le manche présente successivement diverses formes, dont la plus élémentaire consiste en des liens de calamus assemblés de manière à offrir une certaine rigidité. Pour obtenir ce résultat, plusieurs liens sont réunis par un lacis plus ou moins grossier, de façon à former une poignée droite (pl. II, fig. 42) ou recourbée en fer à cheval allongé (pl. II, fig. 43). Dans ce dernier cas la poignée est l'objet, dans certains spécimens, d'une fabrication plus compliquée : des lacets s'enroulent sur une armature en tige de calamus et une large bretelle de fibres tressées permet de porter l'appareil en bandoulière (pl. II, fig. 44).

Ces manches conservent un peu de souplesse et représentent la transition entre les cordons lâches des grelots (pl. I, fig. 13 à 17), et les hampes rigides des hochets dont il va être question.

Ce premier type de poignée s'affirme, en effet, dans un stade subséquent de perfectionnement, en un manche de bois, tantôt massif et taillé grossièrement, tantôt léger et travaillé avec soin, parfois même avec un véritable souci de l'ornementation, comme dans l'objet figuré sous le n° 52 (pl. II), ciselé à plat, avec rainures à jour et facettes finement striées. L'effort décoratif de l'artiste se borne cependant presque toujours à l'exécution de méplats, de dentelures ou de losanges ajourés; certains manches sont agrémentés de lanières de peau flottantes (pl. II, fig. 51), d'autres sont cerclés de bandelettes en cuivre.

Ces instruments ne sont pas agités exclusivement à la main; beaucoup sont pourvus d'attaches et, même, un grand nombre ont des bretelles en fibres ou en cuir permettant de les passer à l'épaule (pl. II, fig. 53 et 55).

Souvent leurs récipients sont fixés au manche d'une façon assez lâche, leur laissant un certain jeu. L'extrémité du manche, renflée ou évasée, est percée de deux trous où s'engage le lien d'attache qu'on arrête, soit par une ligature soit par un nœud pratiqué à chacune de ses extrémités. Ce lien, en fibres tordues, en cuir d'antilope ou d'hippopotame, est, à l'occasion, remplacé par un solide fil de laiton. Les hochets à récipients multiples ont des manches dont le sommet s'étale en plateau (pl. II, fig. 53, 54 et 55).

L'aire de dispersion des hochets à récipients de fer est identique à celle des grelots de même nature. Ils sont cependant particulièrement abondants au nord de la grande boucle du fleuve, entre Nouvelle-Anvers et Stanleyville. Ils servent aux mêmes usages que les hochets en vannerie.

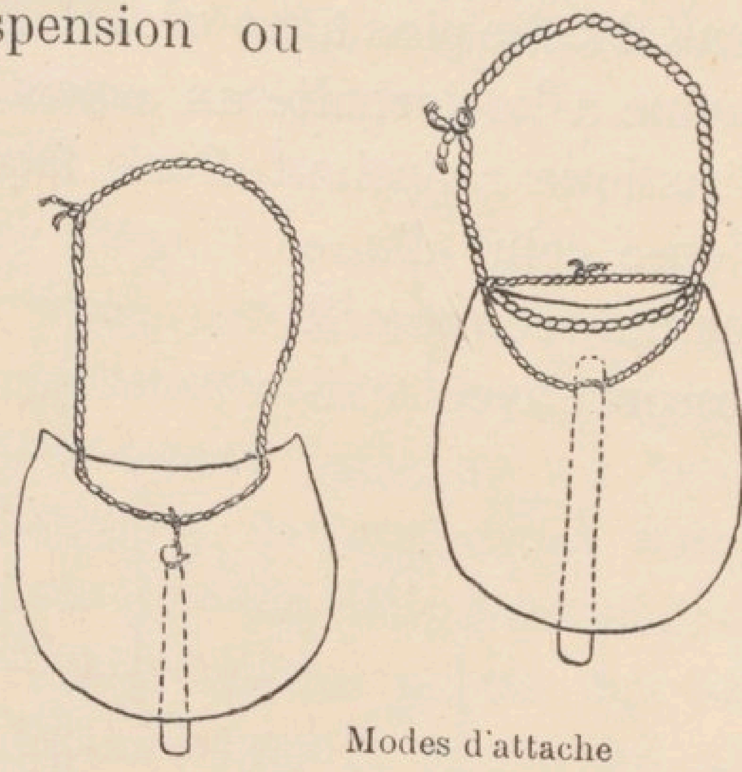
(1) Voir pp. 26 et 27.

C. — SONNETTES

Le modèle le plus simple de sonnette est la coque de fruit de *Borassus flabelliformis*, sectionnée à l'une de ses extrémités et munie d'un battant en bois. Elle est très vraisemblablement la sonnette primitive. Dans tous les cas, de ce patron dérivent les formes suivantes taillées dans le bois.

La partie inférieure des sonnettes en coque de borassus, donnant passage au battant, est taillée de deux façons : dans tels spécimens, elle présente une ouverture unique, largement entaillée par une section anguleuse (pl. III, fig. 56 et 57), ou arrondie (pl. III, fig. 58); dans tels autres, on pratique plusieurs ouvertures communiquant par une rainure irrégulière, et dans ce cas, chaque trou livre passage à un battant isolé (pl. III, fig. 59).

Le nombre des battants varie de un à trois; le Musée ne possède pas de spécimen dans lequel ils dépassent ce chiffre. Ces battants sont généralement de simples bâtonnets, grossièrement équarris, percés à leur extrémité supérieure d'un trou destiné au passage du fil d'attache. Il en est aussi de fer, formés d'une feuille étroite roulée en tube et trouée au sommet. Ils sont fixés, non au corps de la sonnette, mais à son dispositif de suspension ou à un lien indépendant passant par les mêmes trous que ce dernier.



Modes d'attache des battants de sonnette.

Ce dispositif, qu'il soit une corde (pl. III, fig. 56), un fil de calamus (pl. III, fig. 59), une poignée en cordelettes tressées sur une armure en éclat de calamus (pl. III, fig. 57), ou un anneau de fer tordu (pl. III, fig. 58), passe invariablement par deux trous pratiqués aux angles supérieurs de la coque. Ces angles sont occasionnellement renforcés par des cônes en résine *bulungu* (1) (pl. III, fig. 57), qui en modifient la silhouette d'une façon dont nous retrouverons l'équivalent plus accusé dans certaines formes dérivées (pl. III, fig. 65 à 68).

Les sonnettes en coque de borassus s'emploient isolées ou réunies au nombre de deux et trois (pl. III, fig. 57) par leurs suspensoirs. Le son provoqué par les battants est alors renforcé de celui produit par l'entre-choquement des coques.

L'ornementation est presque nulle; seul, un des exemplaires du Musée (pl. III,

(1) La résine *bulungu* est une sorte de poix végétale dont la couleur, au sortir de l'arbre, est d'un beau jaune soufre; elle s'accumule à terre en masses qui durcissent à l'air et passent graduellement de leur teinte claire à une teinte brun foncé ; lorsqu'on brise un bloc on retrouve fréquemment, au centre, la coloration jaune initiale.

Les indigènes font chauffer cette résine avec de l'eau pour la purifier, la malaxent et la transforment pour l'usage en grosses saucisses courtes. Ils l'emploient à profusion pour réparer leurs objets, fixer les pièces, ajuster les barbes de leurs flèches, etc.

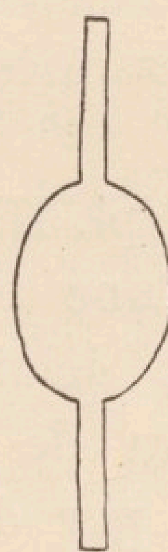
La résine, dite *elemi*, qu'ils emploient dans les mêmes circonstances, mais beaucoup plus rarement, est une résine odorante, molle à la température de 18 degrés. On la trouve dans toute la région du Nord où elle sert principalement à faire des torches ; elle existe également dans les régions de l'Est et du Sud. Ses caractères l'ont fait identifier avec l'*elemi*, mais cette spécification n'est pas établie sur l'examen des plantes qui la produisent.

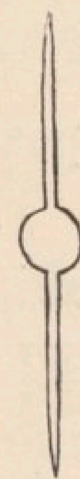
fig. 58) est tendu de peau de genette (*Genetta Tigrina*), contribuant à la fois à l'orner et à le consolider.

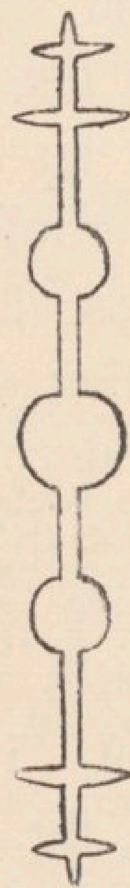
Dans les sonnettes en bois, dérivées du modèle en fruit de borassus, la filiation s'affirme d'abord en imitation presque servile (pl. III, fig. 60 et 61), puis la forme subit de nombreuses modifications suggérées par l'ingéniosité ou la fantaisie, et variant de la copie franche aux transformations altérées que nous notons dans les clochettes doubles (pl. III, fig. 76 à 80). Il est facile de suivre ces modifications successives et de retrouver les caractères essentiels du modèle dont l'artisan s'est inspiré.

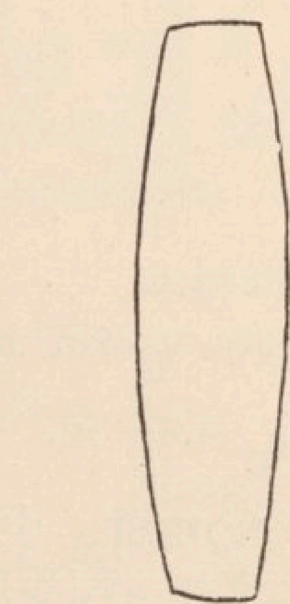
Les sonnettes en bois présentent des caractères analogues à ceux de leurs prototypes en fruit de borassus. Leur partie inférieure présente l'aspect tantôt d'une large section (pl. III, fig. 62 à 66), tantôt d'une rainure étroite régnant sur la moitié environ de la circonférence de l'instrument et coupée par l'ouverture de passage du battant (pl. III, fig. 60, 61 et 67 à 70). Cette dernière est généralement assez large, mais dans certaines sonnettes elle est rétrécie au point de permettre tout juste l'introduction de la baguette de percussion (pl. III, fig. 70).

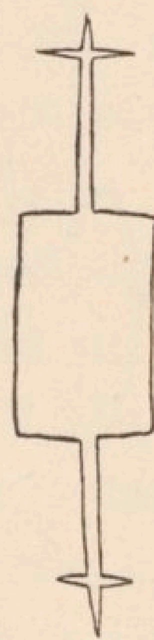
Dans des spécimens intéressants, la rainure est interrompue sur trois points bien espacés par un trou rond donnant passage à un battant isolé (pl. III, fig. 71 à 75). Ce dispositif, dont l'intention se marque déjà dans une des sonnettes en coque de fruit décrite plus haut (pl. III, fig. 59), donne à la clochette un aspect caractéristique rappelant d'une façon curieuse celui d'une tortue, comme il ressort avec évidence de la simple inspection des exemplaires nos 72 et 73.


(Pl. III, fig. 60, 61 et 69.)


(Pl. III, fig. 70.)


(Pl. III, fig. 71 à 75.)


(Pl. III, fig. 62, 63, 64, 65 et 66.)


(Pl. III, fig. 67 et 68.)

Ouvertures des sonnettes en bois (plan).

Les battants des sonnettes en bois, au nombre de un à trois, dépassant toujours les lèvres de l'ouverture, sont généralement en bois, simples ou munis d'un renflement à leur extrémité. Cette dernière disposition, usitée surtout pour les sonnettes-tortues, a pour but d'empêcher les battants de rentrer dans le corps de l'appareil, d'où il serait assez difficile de les faire ressortir à cause de l'étroitesse du trou de passage.

Dans un spécimen (pl. III, fig. 75), on retrouve, entre deux battants en bois, la tige en fer roulée déjà signalée; dans un autre (pl. III, fig. 64) les battants sont des canons d'antilopes.

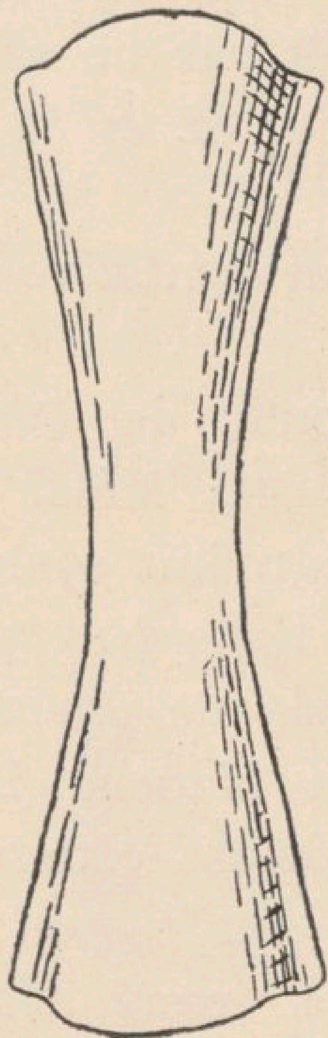
Le mode d'attache est celui décrit pour la sonnette en coque de borassus.

La partie supérieure des sonnettes en bois est arrondie (pl. III, fig. 60 et 61), plate (pl. III, fig. 62 et 63), ou incurvée (pl. III, fig. 65 à 68). Ce dernier modèle rappelle dans la forme et dans la disposition des trous pour suspensoirs la sonnette en coque de borassus à angles surélevés par des applications de résine (pl. III, fig. 57).

Les sonnettes en bois ont pour suspensoir tantôt un simple cordon (pl. III, fig. 67, 69 et 70); tantôt une corde reliée soit à une poignée en fibres tressées (pl. III, fig. 66), en cuir de buffle, d'antilope (pl. III, fig. 62, 63, 65 et 68), soit à une large plaque de peau d'antilope (pl. III, fig. 64). Certains spécimens sont munis d'un tenon en bois faisant corps avec l'instrument (pl. III, fig. 71 à 73 et 75).

Les clochettes doubles, taillées dans un seul bloc de bois, sont unies par un raccord affectant souvent la forme d'un losange plein ou creux. Elles sont cylindriques (pl. III, fig. 76 à 78) ou aplaties (pl. III, fig. 79 et 80).

L'ornementation des sonnettes en bois est insignifiante dans les premiers spécimens de la série, voisins immédiats du type naturel. Elle se borne à l'exécution de méplats, de saillies bordant les ouvertures, d'arêtes dentelées et de traits grossièrement gravés au feu. A mesure que la forme, s'éloignant du modèle primitif, accuse plus de fantaisie et de recherche, le souci de la décoration se développe, et les exemplaires les plus élevés dans cet ordre portent des dessins gravés avec soin et fini (pl. III, fig. 75 et 80).



Deuxième procédé pour la fabrication des sonnettes: Plaquette de fer destinée à être repliée.

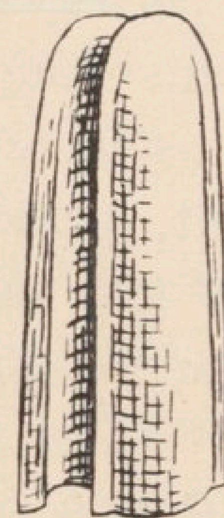
(Pl. III et IV, fig. 84 à 88.)

Les clochettes en fer diffèrent beaucoup des sonnettes que nous venons de décrire. Leurs apparences varient selon le mode de fabrication.

Trois procédés distincts sont en usage :

Le plus élémentaire, facilement reconnaissable sur les figures de la planche III, consiste à rouler grossièrement sur elle-même une lame de fer (fig. 81 et 82); les bords latéraux ne sont pas soudés et la forme, un peu conique, a l'apparence d'une feuille séchée et recroquevillée. Le Musée possède deux exemplaires caractéristiques obtenus de cette façon. Un troisième (pl. III, fig. 83) marque un pas dans la voie du perfectionnement; la forme est régulièrement conique et la soudure des bords pratiquée avec soin est complète et presque imperceptible.

Une seconde méthode de fabrication consiste à plier une plaquette de fer incurvée en sa partie médiane, de façon à rabattre l'une sur l'autre ses deux moitiés symétriques. Les bords, soudés profondément, forment des arêtes latérales; le pli de la tête est rarement aplati, les épaulements sont anguleux. L'aspect général de la sonnette et la coupe de l'ouverture varient, selon que la partie médiane de la plaquette est plus ou moins cintrée ou que les extrémités en sont plus ou moins arquées.



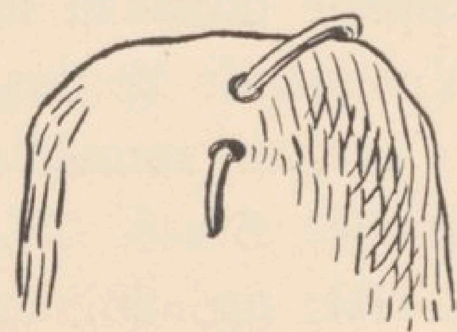
Troisième procédé pour la fabrication des sonnettes : Deux feuilles destinées à être juxtaposées.

(Pl. IV, fig. 89 et 90.)

Un troisième procédé, modification du précédent, se résume dans la juxtaposition et la soudure en saillie de deux feuilles de fer, de coupe appropriée, plus large à la base qu'à la partie supérieure. Le

sommet de ces feuilles est arrondi (pl. IV, fig. 89 et 90) ou bien se prolonge en deux bandes étroites, de longueur variable, qui, martelées et soudées, se transforment, selon les cas, en poignée ou en anneau de suspension (pl. IV, fig. 91 et 92).

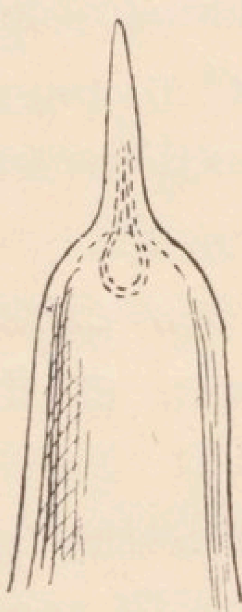
Le battant, en fer plein, est unique ; sa tige est droite ou terminée en marteau. L'extrémité supérieure de cette tige est amincie et repliée en œillet ou en crochet. Le battant s'attache généralement au lien de suspension comme dans les sonnettes en bois, mais parfois il est accroché au travers de la paroi même (pl. IV, fig. 89). Dans deux exemplaires il est fixé au fond de la clochette à une tige mince ployée en U dont les deux branches ont été soudées dans la poignée (pl. IV, fig. 91 et 92).



Crochet d'attache du battant trouant la paroi.

(Pl. IV, fig. 89.)

Quand la sonnette en fer n'est pas munie d'une poignée, on lui donne comme suspensoir une simple corde (pl. III, fig. 82, 83 et pl. IV, fig. 90) ; un anneau en fibres tressées (pl. III, fig. 86), ou en cuir (pl. IV, fig. 88) ; une chaînette (pl. IV, fig. 89) ; un cercle en fer (pl. III, fig. 87) souvent garni d'éclats de rotang tressés (pl. III, fig. 85). Ce suspensoir extérieur s'engage à travers l'extrémité supérieure de la sonnette (pl. III, fig. 85), sa paroi latérale (pl. IV, fig. 90), ou son arête (pl. IV, fig. 89), tantôt par un seul, tantôt par deux trous percés symétriquement (pl. III, fig. 82 et 83 et pl. IV, fig. 90).



Crochet d'attache du battant soudé dans le manche.

(Pl. IV, fig. 91 et 92.)

Les sonnettes en fer ne portent aucune trace de tentative de décoration.

Le Musée possède deux sonnettes en laiton coulé, de fabrication récente, fantaisies dénuées d'originalité (pl. IV, fig. 93 et 94). Métal et forme sont d'importation européenne : l'un provient du fil de laiton introduit comme article d'échange, l'autre a été copiée sur des modèles de pacotille. Il ne faut pas conclure de cet exemple que tous les objets indigènes fabriqués à l'aide de produits d'origine étrangère soient nécessairement contemporains de l'occupation blanche. Depuis les temps relativement reculés où l'Europe commerce avec les régions côtières, les perles, les cauries, le laiton et les autres articles de trafic se sont peu à peu et depuis longtemps infiltrés par voie d'échange au cœur du continent, resté néanmoins terre inconnue jusqu'à la fin du siècle dernier. On les y retrouve très fréquemment, principalement aux abords des voies d'accès fluviales ou terrestres, appliqués par les noirs à la décoration de leurs ustensiles ou employés comme matière première pour la fabrication de colliers, de bracelets, de ceintures, etc.

Les sonnettes en coques de fruits et en bois se rencontrent dans presque tout le Congo, les premières étant naturellement limitées dans l'aire de dispersion, du reste fort étendue, du *Borassus flabelliformis*.

Les sonnettes en fer sont abondantes dans les régions centrales, dans le nord-nord-est, et se retrouvent aussi dans le Kasai. Telles sont, du moins, les constatations résultant du tableau de localisation dressé d'après les matériaux actuellement réunis au Musée.

On n'emploie pas toutes les sonnettes dans un but exclusivement musical ;

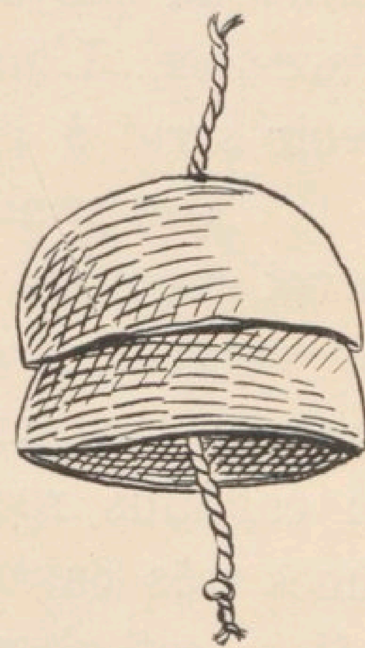
certaines d'entre elles sont même utilisées spécialement pour des usages plus pratiques. C'est le cas, on l'a vu, des sonnettes en coque de borassus ou en bois, qu'on attache au cou des chèvres pour en faciliter la garde, et surtout au cou des chiens de chasse pour la traque. Le chien, en courant, agite la sonnette dont le bruit effraie le gibier. Pour ce dernier usage on utilise des clochettes en bois d'un modèle absolument identique, à la fois dans la région des Cataractes et dans l'extrême région orientale, chez les A-Lur et les Lendu.

Dans l'Ubangi et dans l'Aruwimi, on signale une autre application. On les accroche au bout d'une perche fixée aux pirogues. Tout mouvement imprimé à ces embarcations les met en branle. Elles servent ainsi d'avertisseurs en cas de vol ou d'accident.

Les clochettes doubles en bois et les sonnettes métalliques s'emploient le plus habituellement pour accompagner le chant et la danse.

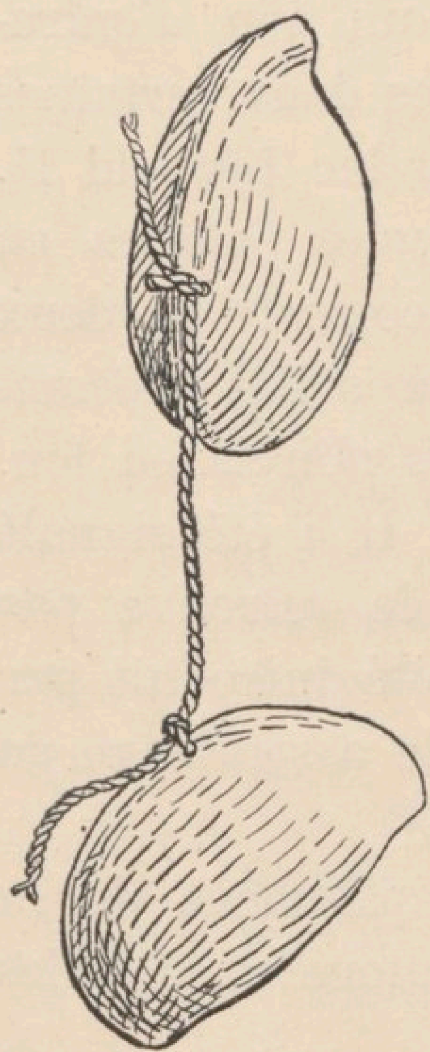
D. — SONNAILLES ET CASTAGNETTES

Les objets classés dans cette série sont, pour la plupart, des accessoires de danse, voire des objets de toilette spéciaux aux danseurs, qui s'attachent au bras, à la cheville, au cou, à la ceinture, ou même se portent en bandoulière. Les mouvements des danseurs ou des accompagnateurs font s'entre-choquer les diverses parties mobiles de ces instruments. Leur caractéristique est de produire le son principalement par suite de cet échange de chocs extérieurs. On les rencontre à profusion.



Mode de suspension des coques. (Pl. III, fig. 95 à 99.)

Les plus simples sont, eux aussi, prélevés dans le matériel naturel, coques et graines, que l'indigène a sous la main.



Autre mode de suspension des coques. (Pl. IV, fig. 100.)

Les coques de fruits employés attestent un certain discernement. Elles sont choisies parmi les mieux appropriées au rôle bruyant qui leur est réservé. Les plus communes, celles aussi dont le son est le plus clair, proviennent de plantes des familles des légumineuses et des sapotacées.

Pour être montées elles sont généralement sectionnées dans le sens de l'axe (pl. IV, fig. 95 à 99), ou transversalement (pl. IV, fig. 100 et 101), d'après la nature de la coque.

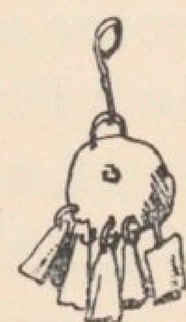
Un nombre souvent considérable de coques ou de fractions de coques entre dans la composition des pièces. Elles glissent librement sur des cordelettes, et s'empilent à leurs extrémités où les retient un nœud d'arrêt (pl. IV, fig. 95 à 99). D'autres fois, elles sont maintenues à leur place par une torsion de nœud faite à la cordelette d'enfilade à sa sortie de la coque (pl. IV, fig. 100).

Les cordelettes d'enfilade sont fixées à des cordons (pl. IV, fig. 95 et 96), passées dans des bandes de cuir (pl. IV, fig. 97 et 98), ou réunies en masse par leur extrémité (pl. IV, fig. 99 et 100).

Dans un exemplaire des plus intéressants (pl. IV, fig. 101), des enfilades de coques naturelles et de grelots de fer viennent battre sur les parois d'un fruit évidé de *Borassus flabelliformis*, sectionné transversalement et faisant office d'une véritable boîte de résonance.

Une sonnaille composée d'un morceau de bois taillé et de cinq cornes d'antilopes naines (*Cephalophus Maxwelli*), réunies par une cordelette qui en traverse les pointes (1) (pl. IV, fig. 102), est le premier terme d'un petit groupe comprenant diverses variétés en fer de cette sorte de breloque.

Les éléments constitutifs de ces breloques sont de petits gongs et des sonnettes, réunis par un anneau (pl. IV, fig. 103) ou fixés sur le pourtour d'un disque qui est tantôt en fer (pl. IV, fig. 104), tantôt découpé dans une calotte de crâne humain (pl. IV, fig. 105 et 106). Le dispositif de suspension de l'appareil est une cordelette, une chaînette, un crochet métallique, une courroie en cuir de bufle. On trouve chez les Bakuba des sonnailles de ce genre suspendues à la ceinture de certains fétiches.


Breloque de danse.

Le dernier spécimen de l'espèce (pl. IV, fig. 106), figuré à l'envers en vue de montrer cette particularité, se distingue par un détail curieux : il porte fixé dans la cavité de la calotte crânienne une coque trouée et évidée d'un *Entada*, maintenue au moyen d'un lien de cuir et de résine. Son rôle semble être d'augmenter la résonance. L'autre exemplaire à calotte humaine est percé de deux trous qui doivent avoir servi à maintenir un appareil analogue.

Un genre de sonnaille, jusqu'ici non représenté au Musée, fait partie d'un envoi reçu au mois de septembre 1902. Il est très intéressant. Cet objet se compose de vingt-quatre coques sectionnées de *Borassus flabelliformis* attachées par leur sommet, au moyen d'une lanière de calamus assez longue, à une poignée commune en calamus recouverte de fibres. Il se manie à la main et produit un son d'entre-chocs très caractéristiques ressemblant assez bien aux sonnailles usitées dans certaines églises catholiques pendant la semaine sainte. Il provient des rives du lac Léopold II.

Deux castagnettes terminent la série. L'une est formée de longues palettes en bois bruni réunies par des fibres de calamus entre-croisées. L'autre consiste en deux palettes de bois léger, glissant librement sur une lanière de cuir; un sifflet l'accompagne; les deux palettes sont ornées de dessins gravés blancs sur fonds noircis au feu.

Le premier spécimen de castagnettes est seul caractéristique. Il a été signalé uniquement jusqu'ici dans la zone influencée par les Arabes, on ne le retrouve pas en dehors de celle-ci. Rien ne permet cependant d'affirmer qu'il a été introduit par eux; le second spécimen (pl. IV, fig. 108) est, en somme, un simple assemblage de deux battants et d'un sifflet, sans apparence d'un système préconçu.

Les autres instruments à entre-choquement proviennent principalement de la région de la grande forêt et de ses lisières septentrionales et méridionales. On les rencontre, mais à titre exceptionnel, dans le Bas- et le Moyen-Congo.

(1) Un objet identique est porté par les indigènes de la frontière orientale de l'État du Congo à titre de bijou-amulette. Dans les amulettes faisant partie de la collection du Musée on trouve fréquemment ces cornes et, généralement, elles contiennent des substances médicamenteuses ou divers ingrédients.

INSTRUMENTS A AGITATION

DESCRIPTION DES FIGURES

Note préalable. — Dans les indications relatives au catalogue les chiffres arabes désignent le numéro de l'objet, les chiffres romains le groupe auquel il appartient et les lettres majuscules la région dont il provient.

Voici les abréviations adoptées pour la répartion régionale telle qu'elle est indiquée au tableau synoptique des collections (page 3) :

Région maritime	R. M.	Région des Bangala	B. G.
» des Cataractes	R. C.	» de l'Aruwimi-Uele	A. U.
» du Stanley-Pool	S. P.	» de l'Uele	R. U.
» du Kwango	K. W.	» du Haut-Ubangi	H. U.
» du Lac Léopold II	L. L.	» de l'Est	R. E.
» de l'Équateur	É. Q.	» du Kasai	R. K.

PLANCHE I

GRELOTS

Fig. 1. — Coque de calebasse contenant ses graines, desséchées; trou pour l'évacuation de la pulpe pratiqué dans la panse et refermé par un fragment de coque; ornements gravés blancs, fonds noircis au feu.
Hauteur, 12 centimètres; diamètre, 8 centimètres.
Provenance : Banana.
N° du catalogue, R. M., XI, 38.

Fig. 2. — Coque de courge contenant des graines de légumineuses; ouverture pratiquée au sommet et refermée par un fragment d'épis de maïs; ornée de dessins gravés noirs.
Hauteur, 18 centimètres; diamètre, 82 millimètres.
Provenance : Moliro (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 26.

Fig. 3. — Même type; ouverture refermée par un bouchon de résine (résine *bulungu*, semble-t-il) ; cordelette de suspension en fibre de coton; enfilade de perles blanches et bleues d'importation, fixées au col; coque teintée au rouge de *ngula* et ornée de dessins gravés noirs. Les graines ont disparu.

Hauteur, 262 millimètres; diamètre, 82 millimètres.
Provenance : Région du Tanganika.
N° du catalogue, R. E., XI, 25.

Fig. 4. — Récipient de vannerie en éclats de petiole de *Raphia* fixés sur un cadre grossier de forme rectangulaire, plate; contenant des graines de *Canna indica*.
Longueur, 105 millimètres; largeur, 10 centimètres.
Provenance : Banana.
N° du catalogue, R. M., XI, 42.

Fig. 5. — Panier en larges éclats de rotang; anse en fibres tordues; fond consistant en une calotte de calebasse, dont la partie convexe est tournée vers l'intérieur et sur laquelle sont fixées les nervures de la vannerie; contient des fragments de coques de noix palmistes.
Nom indigène : *Masaka*. Accompagne la danse et le chant du féticheur.
Hauteur, 12 centimètres; diamètre du fond, 14 centimètres; largeur à l'insertion de l'anse, 19 centimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 21.

Fig. 6. — Coque de strychnos contenant des graines de *Canna indica*; traversée suivant l'axe par un tube en bois blanc, donnant passage à la corde de suspension. Teintée au rouge de *ngula* et criblée de trous ronds, réguliers.
Diamètre, 6 centimètres.
Provenance : Léopoldville.
N° du catalogue, S. P., XI, 8.

Fig. 7. — Assemblage de grelots constitué par huit coques de strychnos contenant des graines de *Canna indica* et des grains de quartz; enfilées deux par deux sur des bâtonnets; le tout assemblé par des lanières de cuir et des cordes passant dans les extrémités trouées des broches; lanière d'attache en cuir. Les coques sont percées, sur la ligne médiane, d'une série de trous.
Se porte fixé au bras des danseurs.
Longueur de l'appareil, 23 centimètres; largeur, 12 centimètres; diamètre moyen des coques, 5 centimètres.
Provenance : Stanley-Falls.
N° du catalogue : R. E., XI, 1.

Fig. 8. — Grelot en bois évidé, forme sphéroïdale; bille en fer introduite par un trou pratiqué àla partie supérieure et refermé à l'aide d'un fragment d'épis de maïs; rainure circulaire étroite; lanière de suspension en cuir passant par deux trous pratiqués au sommet.
Diamètre, 62 millimètres.
Provenance : Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 6.

Fig. 9. — Même type; le trou d'introduction de la bille est refermé par une rondelle de coque de calebasse cimentée à la résine *bulungu;* étroite ouverture ronde pratiquée au centre de l'une des faces; corde de suspension en fibres tressées.
Diamètre, 95 millimètres.
Provenance : Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 7.

Fig. 10. — Même type; forme sphéroïdale aplatie; bille constituée par un caillou roulé; la rondelle de fermeture du trou a disparu, laissant subsister les traces de résine. Fendu et réparé par l'indigène à l'aide d'agrafes en fer.
Diamètre, 15 centimètres; hauteur, 9 centimètres.
Provenance : Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 8.

Le Musée possède un second exemplaire (non figuré) provenant de la Mongala.
Renseigné comme s'attachant au cou des chiens pour la chasse.
N° du catalogue, B. G., XI, 8.

Fig. 11. — Collier de danse formé de seize coques de fruit vidées renfermant des graines de *Canna indica* et enfilées par leur sommet sur une corde en fibres tressées; nœuds intercalaires pour isoler les coques.
Longueur totale (tour), 42 centimètres; dimensions moyennes d'une coque, 33 millimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 1.

Fig. 12. — Collier de danse constitué par un chapelet de coques sectionnées en forme de croissant bâtard et enfilées par leur sommet; fixées et espacées par un nœud coulant; petit caillou à l'intérieur de la plupart des coques.
Longueur totale (tour) sans la breloque, 84 centimètres.
Provenance : Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 1.
Le Musée possède un second spécimen analogue, mais sans pendentif, de même provenance.
N° du catalogue, H. U., XI, 2.

Fig. 13. — Grelot-croissant en fer; bille en fer; lanière de suspension en cuir.
Longueur du croissant, 10 centimètres; hauteur, 3 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 9.
Le Musée possède un second spécimen analogue provenant des Makrakra.
N° du catalogue, R. U., XI, 5.

Fig. 14. — Même type; trois grelots sont réunis par leurs cordons de suspension.
Longueur moyenne des croissants, 95 millimètres; hauteur, 45 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi (Banziville).
N° du catalogue, H. U., XI, 11.
Le Musée possède un exemplaire de même espèce composé de quatre grelots réunis par des liens de rotang.
Provenance : Région de l'Est.
N° du catalogue, R. E., XI, 3.

Fig. 15. — Grelot-croissant en fer retenu par un lien en fibre de calamus passé dans une lanière en cuir; bille en fer; sert de bracelet ou de jambière.
Longueur totale (tour), 30 centimètres; longueur moyenne d'un grelot, 85 millimètres.
Hauteur, 27 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 10.

Fig. 16. — Trois grelots en fer, une corne d'antilope naine (*Cephalophus Æquatorialis*) et un morceau de bois cylindrique, le tout glissant librement sur une fibre de raphia; l'un des croissants renferme une bille en fer, le second un grain de quartz, le troisième une perle importée. Bracelet de danse.
Longueur totale (tour), 26 centimètres; longueur moyenne d'un grelot, 7 centimètres; hauteur, 1 centimètre.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U, XI, 8.
Le Musée possède deux autres spécimens de même espèce et même provenance avec variation dans la forme et le nombre des grelots.
N° du catalogue, H. U., XI, 6 et 7.

Fig. 17. — Neuf grelots en fer glissant librement sur une lanière de cuir; certains croissants renferment une bille en fer, d'autres un fragment de pierre. Sert de jambière de danse.

Longueur totale (tour), 32 centimètres; longueur moyenne d'un grelot, 65 millimètres; hauteur, 35 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Abarambo).
N° du catalogue, R. U.. XI, 4.
Un second spécimen, composé de cinq grelots et provenant de la région de l'Uele (Makrakra), fait également partie de la collection.
N° du catalogue, R. U., XI, 3.

Fig. 18. — Jambière de danse (la paire), constituée par une série de petits grelots en fer, de forme arrondie, fixés sur une lanière de cuir; billes en fer.
Longueur totale d'une chevillière (tour), 29 centimètres; longueur d'un grelot, 25 millimètres; hauteur, 2 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Wabemba).
N° du catalogue, R. E., XI, 2.

Fig. 19. — Grelot en fer dont les extrémités prolongées se recourbent pour enserrer le bras; bille en fer. Bracelet de danse.
Diamètre du bracelet, 45 millimètres; dimensions du grelot : longueur, 6 centimètres; hauteur, 3 centimètres.
Provenance : Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 9.

HOCHETS

Fig. 20. — Calebasse à col allongé; trou pratiqué au sommet du col et refermé par des chevilles en bois croisillonnées; contenant des graines de *Canna indica*.
Hauteur, 20 centimètres; diamètre, 12 centimètres.
Provenance : Banana.
N° du catalogue, R. M., XI, 36.

Fig. 21. — Même type; mêmes graines; ouverture pratiquée à la base de la coque et refermée par une rondelle de liège d'importation étrangère. Coque criblée de trous disposés en dessins linéaires.
Hauteur, 185 millimètres; diamètre, 8 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 17.

Fig. 22. — Calebasse à col trapu; mêmes graines que dans les précédents; ouverture refermée par un bâtonnet en bois maintenu à l'aide d'une broche et percé à son extrémité d'un trou pour cordelette de suspension. Coque teintée au rouge de *ngula*.
Hauteur, 18 centimètres; diamètre, 95 millimètres.
Provenance : Banana.
N° du catalogue, R. M., XI, 37.

Fig. 23. — Coque de strychnos contenant des graines de *Canna indica*, montée sur un bâtonnet la traversant dans le sens de son axe et servant de manche; percée de trous disposés en dessins.
Longueur totale, 18 centimètres; hauteur de la coque, 7 centimètres; diamètre, 55 millimètres.
Provenance : Boma.
N° du catalogue, R. M., XI, 40.

Fig. 24. — Même type; mêmes graines; deux coques; pas de trous dans les parois.
Longueur totale, 26 centimètres.
Provenance : Bas-Ubangi.
N° du catalogue, E. Q., XI, 12.

Fig. 25. — Même type; trois coques.
Longueur totale, 23 centimètres.
Provenance : Bas-Ubangi.
N° du catalogue, E. Q., XI, 13.

Fig. 26. — Même type; quatre coques.
Longueur totale, 29 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 14.

Fig. 27. — Hochet en vannerie de calamus contenant des fragments de coque de fruit desséchés; manche en tige de calamus; armatures constituées par des éclats découpés dans le manche même.
Longueur totale, 277 millimètres; pomme : diamètre, 85 millimètres; hauteur (axe), 52 millimètres.
Provenance : Abarambo.
N° du catalogue, R. U., XI, 9.

Fig. 28. — Même type; renferme des débris de coquillage (genre *Achatina*) et des fragments de coques semblant provenir d'un *Pentachletra*.
Longueur totale, 35 centimètres; pomme : diamètre, 19 centimètres; hauteur, 117 millimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 23.

Fig. 29. — Variation de la forme du précédent. Contient des amandes de noix palmistes.
Longueur totale, 385 millimètres; pomme : diamètre, 132 millimètres; hauteur, 11 centimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 24.

Fig. 30. — Même type que le n° 27 avec variation dans la disposition des armatures et dans le travail de vannerie : parties voisines de l'axe composées de cordelettes tressées; nervures se prolongeant au delà du sommet où elles sont réunies en faisceau; contient des débris de coques identiques à celles du hochet figuré sous le n° 27.
Longueur totale, 52 centimètres; pomme : diamètre, 10 centimètres; hauteur, 62 millimètres.
Provenance : Ibembo.
N° du catalogue, R. U., XI, 10.

Fig. 31. — Même type que le n° 27. Travail de vannerie différent et plus serré. Contient des fragments de coques de *Pentachletra*.
Longueur totale, 29 centimètres; pomme : diamètre, 123 millimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Aruwimi (Popoie).
N° du catalogue, A. U., XI, 19.
Le Musée possède un spécimen identique, mais plus petit, de même origine.
N° du catalogue, A. U., XI, 18.

PLANCHE II

Fig. 32. — Hochet en vannerie; travail du même genre que pour la figure 27, mais les nervures sont indépendantes du manche et leurs extrémités se prolongent librement dans le sens de l'axe; contient des fragments de coques de *Pentachletra*. Manche teint en rouge.
Longueur totale, 45 centimètres; pomme : diamètre, 12 centimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 22.

Fig. 33. — Hochet en vannerie; pyriforme; même procédé de travail que pour la figure 27, mais les nervures, au lieu d'être recourbées intérieurement, s'allongent sur le manche; contient des graines à coques ligneuses semblant provenir d'un *Pentachletra* et des fragments de coques.
Longueur totale, 114 centimètres; poire : diamètre, 14 centimètres; hauteur, 13 centimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 25.

Fig. 34. — Même genre de travail que le précédent; la vannerie se prolonge en entonnoir à la base de la poire; renferme des coques de fruit de même nature que celles du hochet n° 27.
Longueur totale, 365 millimètres; poire : hauteur (entonnoir compris), 135 millimètres; diamètre, 75 millimètres.
Provenance : Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 7.

Fig. 35. — Même forme que la figure 33; travail de vannerie essentiellement différent, à mailles très serrées; contenant des graines de *Canna indica;* manche teinté en rouge.
Longueur totale, 25 centimètres; poire : diamètre, 8 centimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 6.

Fig. 36. — Hochet-haltère; travail de vannerie en éclats de calamus du type figure 27; contient des graines de *Canna indica*, des fragments de coques et des débris de coquillage.
Longueur totale, 16 centimètres; pomme : diamètre, 9 centimètres; hauteur, 55 millimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 16.

Fig. 37. — Même type; variation dans le travail de vannerie : les parties voisines de l'axe sont tressées à l'intérieur des armatures et forment un lacis compact; contient des coques de légumineuse, des tessons de coquillage et des dents humaines.
Lanière de suspension en peau d'antilope.
Longueur totale, 29 centimètres; pomme : diamètre, 14 centimètres; hauteur, 75 millimètres.
Provenance : Haut-Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 27.
La collection comporte un spécimen identique contenant des fragments de quartz; sans lanière de suspension.
Provenance : Mongos.
N° du catalogue, E. Q., XI, 15.

Fig. 38. — Hochet-haltère analogue, mais les armatures sont indépendantes du manche en bois blanc recouvert d'une bande d'étoffe, en fibres de raphia teintée en rouge et fixée

par des cordelettes; contient des graines de *Canna indica* et des fragments de coque de *Pentachletra*.

Longueur totale, 34 centimètres; pomme : diamètre, 125 millimètres; hauteur, 11 centimètres.

Provenance : Bangala.

N° du catalogue, B. G., XI, 9.

Fig. 39. — Hochet-haltère, à récipients pyriformes confectionnés par le même procédé que le type simple figuré sous le n° 33; poires réunies par des cordelettes (en partie disparues); contient des graines d'*Abrus Precatorius (jaquerity)* et des fragments de coques de *Pentachletra*; orné de lanières flottantes en peau de singe.

Longueur totale, 46 centimètres; poire : diamètre, 7 centimètres; hauteur moyenne, 95 millimètres.

Provenance : Sankuru.

N° du catologue, R. K., XI, 28.

Fig. 40. — Même type. Le travail de vannerie se prolonge, recouvrant tout le manche; contient des graines de *Canna indica*, des amandes de *Pentachletra* et des débris de perles blanches (d'importation).

Longueur totale, 20 centimètres; poire : diamètre, 7 centimètres; hauteur, 5 centimètres.

Provenance : Kasai.

N° du catalogue, R. K., XI, 26.

Fig. 41. — Même type; mais à armatures indépendantes du manche; manche en bois blanc, très long; les récipients y sont fixés par les extrémités de leurs armatures à l'aide d'une ligature en lanières de calamus; contient des graines de *Canna indica* et des fragments de coque de *Pentachletra*.

Longueur totale, 1m,43; poire : diamètre, 75 millimètres; hauteur, 7 centimètres.

Provenance : Équateur.

N° du catalogue, E. Q., XI, 24.

Fig. 42. — Hochet de fer à récipient en croissant du même type que le grelot n° 13; les lanières de suspension, en éclats de calamus, sont grossièrement tressées en forme de manche droit.

Longueur du manche, 13 centimètres; dimensions du grelot : longueur, 10 centimètres; hauteur, 4 centimètres.

Provenance : Aruwimi-Uele.

N° du catalogue, A. U., XI, 6.

Fig. 43. — Même type; forme plus allongée; le manche, en lanières de calamus roulées sur une armature de même espèce, est arrondi en fer à cheval.

Hauteur du manche, 13 centimètres; dimensions du grelot : longueur, 11 centimètres; hauteur, 4 centimètres.

Provenance : Aruwimi-Uele.

N° du catalogue, A. U., XI, 7.

Fig. 44. — Hochet à trois récipients de fer en croissant de grandeurs inégales; le plus grand est emmanché sur une poignée tressée en forme de fer à cheval, les deux autres sont attachés par des fibres de calamus aux branches de la poignée; large bretelle de suspension en fibres tressées.

Dimensions des grelots : grand : longueur, 15 centimètres; hauteur, 6 centimètres; petits : longueur, 9 centimètres; hauteur, 45 millimètres.

Provenance : Aruwimi-Uele.

N° du catalogue, A. U., XI, 8.

Fig. 45. — Hochet à grelot-croissant en fer fixé par un fil de laiton à un manche en bois massif et grossièrement taillé.

Longueur du manche, 23 centimètres; dimensions du grelot : longueur, 175 millimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 9.

Fig. 46. — Même type; plus petit, manche plus léger avec récipient fixé par une lanière de rotang.
Longueur du manche, 13 centimètres; longueur du grelot, 8 centimètres; hauteur, 3 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 6.
La collection comporte un exemplaire de même forme non figuré. Le grelot est fixé par une lanière de cuir.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 12.

Fig. 47. — Même type. Le manche est orné d'échancrures latérales.
Longueur du manche, 135 millimètres; longueur du grelot, 6 centimètres; hauteur, 2 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Asande).
N° du catalogue, R. U., XI, 7.

Fig. 48. — Variété du précédent. Le grelot est attaché, par une lanière de cuir, à un long manche plat à dentelures latérales.
Longueur du manche, 26 centimètres; longueur du grelot, 6 centimètres; hauteur, 2 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 10.

Fig. 49. — Autre variété du n° 47; manche en bois sculpté à jour; lanière d'attache en cuir.
Longueur du manche, 23 centimètres; longueur du grelot, 7 centimètres; hauteur, 25 millimètres.
Provenance : Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 6.

Fig. 50. — Deux hochets analogues au précédent; réunis par une cordelette et formant paire. Les grelots sont fixés au manche par des lanières de cuir.
Longueur des manches, 40 centimètres; longueur des grelots, 7 centimètres; hauteur, 15 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 11.

Fig. 51. — Hochet à grelot en croissant fixé par une lanière de cuir d'hippopotame à un manche plat sculpté à jour; extrémité du manche ornée de bandelettes de peau flottantes.
Longueur du manche, 33 centimètres; longueur du grelot, 85 millimètres; hauteur, 3 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 12.

Fig. 52. — Hochet à grelot en croissant fixé par une cordelette à un long manche en bois bruni, sculpté à jour et orné de dessins gravés.
Longueur du manche, 435 millimètres; longueur du grelot, 6 centimètres; hauteur, 23 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Rafai).
N° du catalogue, R. U., XI, 8.

Fig. 53. — Hochet à quatre récipients en croissant allongé, fixés par des lanières de cuir à un manche en bois, à section octogonale, élargi aux extrémités; bretelle de suspension en peau d'antilope.

Longueur du manche, 165 millimètres; longueur moyenne des grelots, 165 millimètres; hauteur, 3 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 13.

Fig. 54. — Même type de récipients; huit grelots; le manche est taillé en fer à cheval et se termine par un large et épais plateau d'attache.
Longueur du manche, 22 centimètres; longueur moyenne des olives, 8 centimètres; hauteur, 25 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 14.

Fig. 55. — Variété du précédent. Le manche est à section arrondie et orné de bandes de cuivre roulées en spirale; trois récipients seulement. Bretelle en cuir de buffle.
Longueur du manche, 145 millimètres; longueur moyenne des grelots, 12 centimètres; hauteur, 35 millimètres.
Provenance : Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 10.

PLANCHE III

SONNETTES

Fig. 56. — Coque d'un fruit de *Borassus flabelliformis;* ouverture anguleuse; grosse corde de suspension passant par deux trous percés au sommet de la coque; battant en bois.
Hauteur, 85 millimètres; largeur, 85 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 1.
Le Musée possède un second exemplaire de même espèce avec variations dans le détail.
Même origine.
N° du catalogue, R. U., XI, 2.

Fig. 57. — Assemblage de trois sonnettes du type précédent : l'une pourvue d'une lanière d'attache en cordelettes tressées, les deux autres fixées à celle-ci par leurs cordes de suspension; trous du sommet renforcés par des cônes en résine *bulungu.*
Hauteur moyenne des coques, 10 centimètres; largeur, 9 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi (Banziville).
N° du catalogue, H. U., XI, 1.
Un second spécimen composé de deux pièces existe au Musée.
Provenance : Haut-Ubangi (Banziville).
N° du catalogue, H. U., XI, 2.

Fig. 58. — Type 56; trois battants de fer roulés en tubes; anneau de suspension en fer tordu; coque recouverte de peau de genette (*Genetta tigrina*).
Hauteur, 95 millimètres; largeur, 75 millimètres.
Provenance : région de la Lukenye.
N° du catalogue, R. K., XI, 12.

Fig. 59. — Type 56; l'ouverture inférieure est à trois échancrures distinctes par chacune desquelles passe un battant. Suspensoir en fibres.
Hauteur, 75 millimètres; largeur, 75 millimètres.
Provenance : Région de la Lukenye.
N° du catalogue, R. K., XI, 11.

Fig. 60. — Sonnette en bois blanc évidé; ouverture étroite prolongée latéralement par des rainures. Deux trous percés au sommet pour y passer la corde de suspension; battant en bois fixé à cette corde.
Hauteur, 10 centimètres; largeur, 85 millimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 12.

Fig. 61. — Même type; deux battants; ornementation de traits gravés au feu.
Hauteur, 10 centimètres; largeur 9 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 13.

Fig. 62. — Sonnette en bois évidé; ouverture large; côtés plats, partie supérieure plane; trois battants en bois; corde de suspension reliée à une lanière de cuir d'antilope du genre *Cephalophus*.
Hauteur, 14 centimètres; largeur, 155 millimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 14.

Fig. 63. — Même type; deux battants; lanière en cuir d'antilope du genre *Cephalophus*.'
Hauteur, 115 millimètres; largeur, 105 millimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 13.

Fig. 64. — Même type; sommet légèrement incurvé; comme battants deux canons d'antilope; cordelette de suspension attachée à une large bande de peau d'antilope du genre *Cephalophus*.
Hauteur, 95 millimètres; largeur, 135 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 4.
Un second spécimen analogue, provenant de la région des Bangala, existe au Musée.
N° du catalogue, B. G., XI, 7.

Fig. 65. — Même type; forme aplatie; trois battants; sommet incurvé; corde de suspension reliée à une bande de peau d'antilope; bords dentelés.
Hauteur, 95 millimètres; largeur, 105 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Bakumu).
N° du catalogue, R. E., XI, 4.
Le Musée possède trois variétés du même genre provenant de l'Équateur et classées sous les n^os E. Q., XI, 41, 42 et 43.

Fig. 66. — Même type; trois battants; forme plus arrondie; sommet incurvé, se relevant en pointe; corde de suspension reliée à une bande en lanières de calamus tressées.
Hauteur, 9 centimètres; largeur, 125 millimètres.
Provenance : Boma.
N° du catalogue, R. M., XI, 26.

Fig. 67. — Sonnette en bois évidé; deux battants en bois; ouverture carrée se prolongeant latéralement par une étroite rainure à ramification terminale en forme de croix; sommet incurvé; trous pour corde de suspension s'ouvrant aux extrémités des angles surélevés.
Hauteur, 9 centimètres; largeur, 10 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catologue, R. M., XI, 27.
Le Musée possède une variété non figurée de cette sonnette, de même origine.
N° du catalogue, R. M., XI, 28.

Fig. 68. — Deux sonnettes en bois évidé réunies par une cordelette; ouverture petite, se prolongeant latéralement par d'étroites rainures, angles du sommet surélevés en forme de cônes tronqués d'où émerge la corde de suspension; celle-ci est reliée à une lanière en cuir d'antilope.
Hauteur moyenne, 12 centimètres; largeur, 11 centimètres.
Provenance : Région de l'Equateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 11.

Fig. 69. — Sonnette en bois évidé; forme ovoïde à extrémités tronquées; ouverture ronde; deux battants en bois; corde de suspension en fibres tordues; anneau de consolidation en fibres de calamus tressées encerclant le milieu du corps.
Hauteur, 10 centimètres; largeur (diamètre), 12 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue H. U., XI. 5.
Une variété (non figurée) de ce type existe au Musée.
Provenance : Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 40.

Fig. 70. — Sonnette en bois évidé; de forme ovoïde, aplatie, à pointes tronquées, à saillie médiane; ouverture étroite, se prolongeant par des rainures latérales; battant unique, à marteau; corde de suspension en fibres tordues.
Hauteur, 8 centimètres; diamètre (dans la partie la plus large), 85 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 25.

Fig. 71. — Sonnette en bois évidé; de forme ronde, aplatie, à côtés biseautés; même type d'ouverture que dans la précédente, mais à trois trous livrant passage à des battants en bois, à marteau; poignée découpée en fer à cheval. Figure assez bien l'image d'une tortue.
Hauteur avec manche, 30 centimètres; diamètre, 225 millimètres; épaisseur : 145 millimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 14.

Fig. 72. — Même type; sans biseaux; manche terminé en anneau; ornée de dessins gravés disposés en rayons.
Hauteur avec manche, 25 centimètres; diamètre, 18 centimètres; épaisseur, 15 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 30.

Fig. 73. — Même type; manche en anneau; ornée de dessins gravés noircis au feu.
Hauteur avec manche, 25 centimètres; diamètre, 17 centimètres; épaisseur : 10 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue : R. M., XI, 29.

Fig. 74. — Sonnette en bois; ronde, à dos plat; type d'ouverture du n° 71, trois battants; cordelette de suspension en fibres tordues. Ornée de dessins finement gravés.
Diamètre, 115 millimètres; épaisseur, 7 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 15.

Fig. 75. — Même type; le battant central est une lame de fer roulée; poignée en fer à cheval; dessins gravés constitués par des bandes de stries s'entrecroisant.
Diamètre, 9 centimètres, épaisseur, 55 millimètres; hauteur du manche, 7 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 16.

Fig. 76. — Sonnette géminée en bois; forme cylindrique; deux battants en bois, tenon taillé en losange à jour.
Longueur totale, 165 millimètres; diamètre, 42 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 14.

Fig. 77. — Même type; arêtes latérales dentelées; tenon taillé en losange plein; cordelette de suspension en fibres tordues.
Longueur, 16 centimètres; diamètre, 4 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 13.

Fig. 78. — Même type; tenon rond, côtelé; clochettes ornées de plissures en relief.
Longueur, 16 centimètres; largeur, 35 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 33.

Fig. 79. — Même type; forme aplatie; tenon plein; arêtes latérales côtelées sur l'une des clochettes, unies sur l'autre; trois battants.
Longueur totale, 125 millimètres; largeur des clochettes, 40 millimètres; épaisseur, 25 millimètres.
Provenance : Banana.
N° du catalogue, R. M., XI, 31.

Fig. 80. — Même type; orné de dessins gravés.
Longueur, 13 centimètres; largeur des clochettes, 50 millimètres; épaisseur, 25 millimètres.
Provenance : Mayumbe.
N° du catalogue, R. M., XI, 32.

Fig. 81. — Sonnette en fer constituée par une feuille grossièrement roulée; battant cylindrique en fer maintenu par une cordelette.
Hauteur, 9 centimètres; diamètre, 15 millimètres.
Provenance : Tumba (lac Léopold II).
N° du catalogue, L. L., XI, 4.

Fig. 82. — Même type; cordelette de suspension traversant la paroi latérale.
Hauteur, 8 centimètres; diamètre, 35 millimètres.
Provenance : Région de la Lukenye.
N° du catalogue, R. K., XI, 15.

Fig. 83. — Sonnette en fer; forme régulièrement conique; battant en fer suspendu à la cordelette de suspension.
Hauteur, 37 millimètres; diamètre de l'ouverture, 60 millimètres.
Provenance : Sankuru.
N° du catalogue, R. K., XI, 16.

Fig. 84. — Sonnette en fer constituée par une feuille de fer repliée sur elle-même; arêtes latérales soudées; battant en fer maintenu par un fil de même métal, formant poignée.
Hauteur, 9 centimètres; dimensions de l'ouverture, 5 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur (Busira).
N° du catalogue, E. Q., XI, 10.
Le Musée possède un second spécimen de même espèce provenant du Kasai, et plus petit (n° du catalogue, R. K., XI, 17) et un troisième avec battant en os et anneau de suspension en cuivre provenant de la Busira (n° du catalogue, E. Q., XI, 37).

Fig. 85. — Même type; poignée consolidée par un lacis de lanières de rotang; cordelette de suspension en fibres tordues.

Hauteur, 12 centimètres; ouverture, 65 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 16.
Le Musée possède un second spécimen de même espèce plus grand, originaire du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 17.

Fig. 86. — Même type; ouverture fortement incurvée; poignée en fer garnie de fibres de calamus tressées.
Hauteur, 155 millimètres; ouverture, 115/65 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 17.

Fig. 87. — Même type; forme plus svelte, poignée en fer, simple.
Hauteur, 18 centimètres; ouverture, 15/8 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 4.
Le Musée possède deux autres spécimens de dimensions un peu plus grandes, avec poignées recouvertes de lanières de rotang. Toutes deux proviennent du Haut-Ubangi.
N^{os} du catalogue, H. U., XI, 15 et 16.

PLANCHE IV

SONNETTES (*suite*)

Fig 88. — Type légèrement différent du n° 87; le corps presque aussi large que la base; ouverture presque ronde; arêtes latérales très prononcées. Le sommet est droit et présente une arête plus prononcée; lanière de suspension en cuir.
Hauteur, 95 millimètres; largeur (arêtes comprises), 85 millimètres; ouverture 5/4,5 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 5.
Le Musée possède un autre spécimen de même espèce, plus grand et provenant de la Lukenye.
N° du catalogue R. K., XI, 18.

Fig. 89. — Sonnette en fer. Deux feuilles de fer réunies par une soudure, formant arête; battant en fer; chaînette de suspension en fer.
Hauteur, 75 millimètres; ouverture, 4/3 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 15.
Le Musée possède un second exemplaire identique; le battant en fer est fixé par un crochet traversant la paroi.
Provenance : Mayumbe.
N° du catalogue, R. M., XI, 34.

Fig. 90. — Même type; forme plus élevée; ouverture à section plane; cordelette de suspension en fibres tressées.
Hauteur, 19 centimètres; ouverture, 98/85 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi (Sango).
N° du catalogue, H. U., XI, 18.

Fig. 91. — Même type; les deux feuilles se prolongent par des bandes qui, soudées, forment poignée terminée en volute; battant en fer fixé à un œillet de fer soudé dans le manche.

Hauteur, 21 centimètres; ouverture, 6/4,5 centimètres; largeur (arêtes comprises), 8 centimètres.
Provenance : Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI., 3.

Fig. 92. — Même type; forme plus ronde et plus effilée. Même système d'attache du battant; les prolongements des deux feuilles sont couronnées par un anneau de suspension.
Hauteur, 215 millimètres; ouverture, 5,5/5 centimètres; largeur (arêtes comprises), 85 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lukenye).
N° du catalogue, R. K., XI, 19.

Fig. 93 — Sonnette en laiton coulé; forme européenne; tenon carré avec trou pour corde d'attache; battant en laiton monté sur une tige de fer.
Hauteur, 15 centimètres; diamètre de l'ouverture, 132 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K , XI, 20.

Fig. 94. — Même type; forme cintrée; ornée de traits circulaires gravés.
Hauteur, 10 centimètres; diamètre, 95 millimètres.
Provenance : Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 9.

SONNAILLES ET CASTAGNETTES

Fig. 95. — Coques de fruits sectionnées et enfilées deux par deux aux extrémités de fines cordelettes, lesquelles sont réunies sur une corde d'attache. Jambière de danse.
Dimensions moyennes de l'appareil : hauteur, 8 centimètres; largeur, 15 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 5.
Le Musée possède un second spécimen de même espèce et de même provenance, mais plus petit.
N° du catalogue, A. U., XI, 4.

Fig. 96. — Même type; les sections de coques sont enfilées trois par trois. Bracelet de danse.
Dimensions moyennes : hauteur, 6 centimètres; largeur, 12 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 12.

Fig. 97. — Coques sectionnées et enfilées trois par trois aux deux extrémités de minces cordelettes fixées dans une bande de cuir; ficelle et boutonnières d'attache. Jambière de danse.
Dimensions moyennes : hauteur, 9 centimètres; largeur, 18 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 10.

Fig. 98. — Même type. Les coques de fruits sont enfilées deux par deux et les boutonnières d'attache sont remplacées par des œillets en lanières de rotang tressées. Bracelet de danse.
Dimensions moyennes : hauteur, 7 centimètres; largeur, 17 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 11.

Fig. 99. — Bande de fibres de raphia tressées se partageant aux extrémités en lanières d'attache; double faisceau de cordelettes enfilant des semences de légumineuses sectionnées, des baies de haricots indigènes, des perles d'importation et une olive en fil de laiton roulé. Collier de danse.
Longueur totale (tour) du collier, 72 centimètres.
Provenance : Haute-Busira.
N° du catalogue, E. Q., XI, 17.

Fig. 100. — Faisceau de chapelets de coques sectionnées transversalement et enfilées par des trous pratiqués dans leur sommet; les coques renferment parfois un grain de quartz ou un petit caillou roulé. Sonnaille de danse.
Hauteur totale, 40 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 3.

Fig. 101. — Enfilades de coques sectionnées et de grelots en fer battant sur les parois d'une coque de *Borassus flabelliformis* sectionnée à la partie inférieure et munie d'une poignée en fibres de rotang tressées; quelques coques et grelots renferment un petit caillou; les lanières qui les traversent sont en cuir de buffle et d'éléphant. Sonnaille de danse.
Hauteur totale, 165 millimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 3.

Fig. 102. — Cinq petites cornes d'antilopes (*Cephalophus Maxwelli*) trouées à la pointe et réunies par une cordelette. Petite sonnaille de danse portée en breloque.
Longueur moyenne des cornes, 4 à 6 centimètres.
N° du catalogue, R. M. XI, 35.

Fig. 103. — Trois petits gongs en fer fixés par des anneaux à une chaînette de même métal. Sonnaille de danse portée à la main ou en breloque
Hauteur totale, 25 centimètres; hauteur moyenne des gongs, 10 centimètres.
Provenance : Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 2.
Le Musée possède deux variétés du même type provenant de l'Équateur.
N°s du catalogue, E. Q., XI, 38 et 39.

Fig. 104. — Sonnaille de danse, constituée par une série de petits gongs et de sonnettes en fer, fixées par des anneaux métalliques ou des lanières de cuir sur le pourtour d'une plaque en fer; crochet de suspension au sommet la plaque. La plaque est percée en son milieu de deux trous ayant sans doute servi à une ligature destinée à maintenir un diaphragme de résonance disparu.
Dimensions : gongs et sonnettes : hauteur, 5 à 12 centimètres; plaque, diamètre, 9 centimètres.
Provenance : Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 3.

Fig. 105. — Même type. La plaque est ici une calotte de crâne humain; courroie de suspension en cuir de buffle. Renseignée comme se portant en bandoulière. Même remarque que pour le précédent au sujet des deux trous visibles au centre de la calotte.
Dimensions : hauteur des gongs, 5 à 10 centimètres; diamètre de la plaque, 85 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 4.

Fig. 106. — Même composition que le précédent; vue par le dessous. La sonnaille est figurée à l'envers en vue de faire voir une coque trouée et vidée de semence d'un *Entada*

fixée au centre de la concavité de la calotte et formant office de diaphragme de résonance. Long crochet de suspension en fer.
Dimensions : hauteur des gongs, 6 à 9 centimètres; diamètre de la calotte, 95 millimètres.
Provenance : Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 5.

Fig. 107. — Castagnette. Quatre palettes en bois lourd sont tenues par des ligatures de rotang entrecroisées.
Hauteur d'une palette, 42 centimètres; largeur, 95 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Bena-Kamba).
N° du catalogue, R. E., XI, 5.

Fig. 108. — Castagnette. Deux palettes en bois ornées de dessins gravés blancs sur fonds noircis au feu. Un sifflet les accompagne; c'est un simple bâtonnet creusé et renflé à l'extrémité; les trois pièces sont réunies par des lanières de cuir.
Hauteur moyenne de l'appareil, 24 centimètres.
Provenance : Région de l'Est.
N° du catalogue, R. E., XI, 6.

CHAPITRE V

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Division spécifique. — Progrès évident réalisé dans la conception des xylophones. — Comment l'indigène a pu être amené à les imaginer.

A. Tam-Tams. Type rudimentaire. — Origine présumée du tam-tam. — Analyse des parties essentielles du tam-tam. — Procédés suivis pour l'évider. — Essais décoratifs. — Bois employés. — Particularité relative à la combinaison des sons. — Usages auxquels sont employés les tam-tams. — Aire de dispersion.

B. Tambours. — Formes premières probables. — Double répartition des tambours. — Tambours à peau tendue par des courroies. — Détails sur leur agencement. — Tambours à peau clouée. — Leur caisse. — Système de fixation de leur peau. — Décoration des tambours. — Nature de leur peau. — Procédé suivi pour renforcer leur son. — Diaphragme appliqué à une caisse. — Percuteurs. — Emploi des tambours. — Aire de dispersion.

C. Gongs. — Système de formation. — Emmanchure. — Gongs doubles. — Détail sur leur fabrication. — Gongs en bois. — Aire de dispersion.

D. Xylophones. — Leur évolution. — Procédés pour l'assemblage des chevalets. — Méthodes d'agencement des caisses de résonance. — Coussinets et isolateurs. — Jeu du xylophone. — Aire de dispersion.

Mailloches.

Description des instruments à percussion figurés.

Les instruments à percussion proprement dits se répartissent en quatre séries :

A. — Les tam-tams.
B. — Les tambours.
C. — Les gongs.
D. — Les xylophones.

Cette division, d'un caractère évidemment quelque peu conventionnel, est faite d'après les noms attribués par l'usage à chaque genre d'instrument.

Par tam-tams nous entendons les instruments formés d'un bloc de bois évidé, parfois d'une coque de fruit de cucurbitacée; par tambours, ceux dont la surface de percussion est en peau; les gongs sont des cloches de fer ou de bois sans battant qu'on fait vibrer à l'aide d'un percuteur manié à la main. Quant aux xylophones, ce sont des types de forme caractéristique construits au moyen de lames de bois, d'épaisseurs différentes, isolées sur chevalets ou sur table d'harmonie.

Les trois premières séries comprennent des instruments simples et assez primitifs. Dans la quatrième au contraire on se trouve en présence d'un instrument composé, d'un ordre relativement élevé au point de vue musical.

L'indigène a-t-il, par un saut brusque, réalisé de lui-même un tel progrès ou bien le doit-il à des influences étrangères?

Il aurait pu, sans trop d'effort, emprunter la conception première du xylophone au tam-tam, dont la sonorité varie d'après l'épaisseur des parois. Il sait, par exemple, tirer d'un même instrument, d'après l'endroit où il le frappe, plusieurs sons différents. La connaissance du principe du xylophone lui a donc été de tout temps familière. On peut soutenir qu'il l'a peut-être appliqué au début d'une façon inconsciente ou enfantine; mais qu'insensiblement l'expérience acquise a dû l'amener à grouper plusieurs pièces de bois d'épaisseurs variées, dont il s'est ingénié à dégager la sonorité.

Il aurait ainsi trouvé le claque-bois primitif, successivement amélioré d'après les données de l'expérience. On constate, en effet, dans les xylophones du Musée une amélioration progressive et ascendante des procédés de fabrication : simple chevalet, table d'harmonie, application de membranes vibrantes aux calebasses de résonance.

D'un autre côté, certains éléments d'appréciation paraissent contredire notre hypothèse et indiquer que le xylophone, au moins dans sa forme première, est d'introduction étrangère. On note, par exemple, la présence du claque-bois sur d'autres points de l'Afrique, notamment chez les Mandingues et dans l'Afrique du Sud, sous des formes trahissant une évidente communauté d'origine avec le xylophone congolais. Il n'est pas possible, dans l'état actuel des connaissances, de dégager cette origine, mais une chose paraît probable, c'est que le xylophone, s'il est d'origine étrangère, a dû cependant traverser au Congo même diverses phases d'évolution.

A. — TAM-TAMS

Le tam-tam en bois le plus primitif est un simple tronçon d'arbre évidé à la main. Mais, si grossier qu'il soit, il nécessite un travail de façonnement ardu et on peut se demander s'il n'est pas l'interprétation d'une forme primordiale encore moins compliquée et puisée directement dans la nature.

Ce prototype ne peut être la calebasse montée sur pied (pl. VI, fig. 125) qui représente dans cette série le seul spécimen d'objet naturel adapté. En effet, lorsque l'indigène veut appliquer à un produit de son industrie un modèle quelconque, il le copie instinctivement et jusque dans ses détails inutiles ou nuisibles. Si cette calebasse avait des succédanés, on retrouverait certainement en eux quelques éléments essentiels de sa contexture. Or, le tam-tam en bois, dans sa forme évidemment la plus primitive, n'offre avec elle aucune analogie.

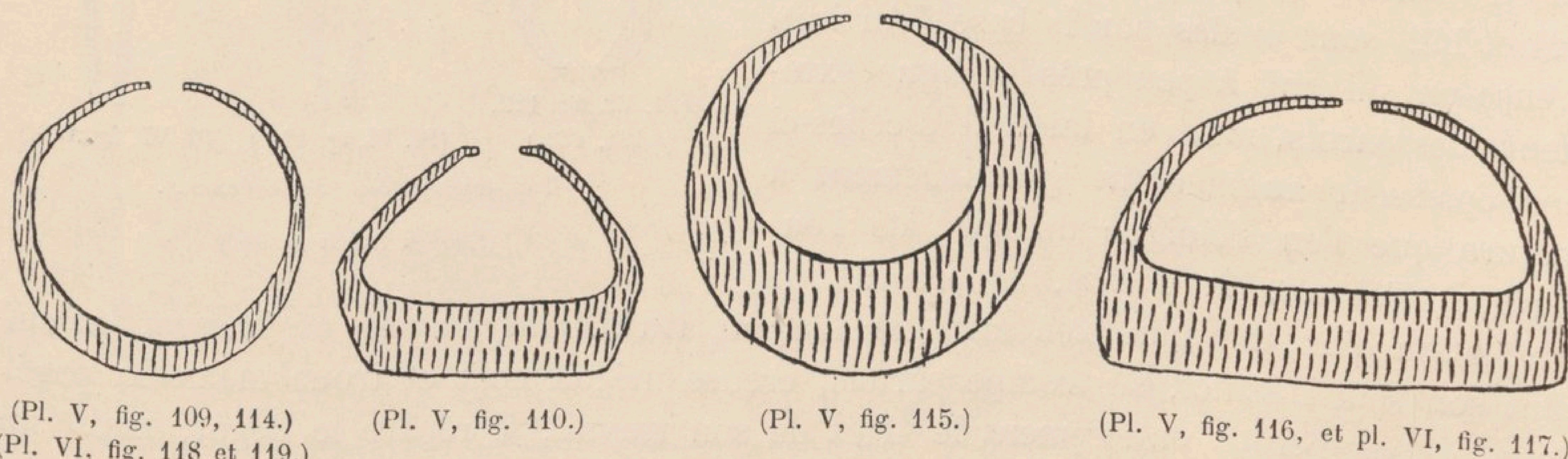
Il dérive, suivant nous, tout simplement du tronc d'arbre évidé par l'action des forces naturelles. Le Musée possède un document matériel qui semble confirmer cette opinion : c'est une trompe en bois faite d'un gros rameau creux, auquel on s'est contenté de pratiquer une embouchure (pl. XI, fig. 194). Les propriétés sonores de l'arbre creux ont donc été remarquées par le noir (l'existence de cette pièce curieuse le démontre), et il les a adaptées à ses besoins musicaux d'une façon suivie, car cette trompe élémentaire est le prototype d'une nombreuse série d'instruments à vent et en bois, évidés à la main. Pourquoi se serait-il borné à employer l'arbre creux uniquement pour la fabrication de trompes d'une manipulation plus difficile et de principe plus

compliqué que les tambours et les tam-tams? Un fait donne du poids à notre opinion; les trompes en bois évidé présentent, avec quelques formes de tam-tams et de tambours, une ressemblance indéniable, indice d'une commune origine : ils descendent tous trois du rameau creux.

Le noir a-t-il d'abord utilisé le tronc creux naturel tel quel ou, plus avisé, le prit-il d'emblée comme modèle? Les éléments décisifs d'appréciation font défaut à cet égard, mais il est conforme à la mentalité du noir de supposer qu'il se servit tout bonnement, au début, du tronc creux. Ultérieurement, pour en augmenter la sonorité, il s'avisa d'en obturer les ouvertures au moyen de peaux, créant ainsi le tambour. Dans le but, soit d'éviter cette application de parois artificielles, soit d'obtenir un appareil moins imparfait, il dut songer de bonne heure à confectionner un instrument à parois latérales entières, aboutissant ainsi à la forme appelée assez improprement tam-tam. Ce surcroît de besogne n'avait pas de quoi le faire reculer. En effet, une particularité du caractère indigène est la répugnance qu'éprouve le noir à faire des objets nécessitant des complications de fabrication. Autant que possible, il taille ses objets en bois d'une pièce, n'hésitant pas, pour ne pas devoir faire des assemblages, à s'imposer des besognes très ardues et très longues (1). Pour lui, le temps ne compte pas.

Tambour et tam-tam congolais sont, on le voit, deux modalités d'un même principe. Il serait malaisé de déterminer nettement laquelle des deux a pu précéder l'autre. Si nous faisons figurer le tam-tam avant le tambour proprement dit, c'est parce qu'il est confectionné au moyen d'éléments plus simples.

L'indigène évide ses tam-tams à l'aide d'un outil rudimentaire, — un simple stylet analogue à un ciseau à extrémité courbe, — par des ouvertures de dimensions parfois extrêmement réduites, destinées à aider, en outre, à la diffusion du son. Le procédé est lent et pénible; la plupart des tam-tams doivent avoir coûté de longs et patients efforts : certains d'entre eux ont sûrement nécessité plus d'une année de travail.



(Pl. V, fig. 109, 114.) (Pl. VI, fig. 118 et 119.) — (Pl. V, fig. 110.) — (Pl. V, fig. 115.) — (Pl. V, fig. 116, et pl. VI, fig. 117.)

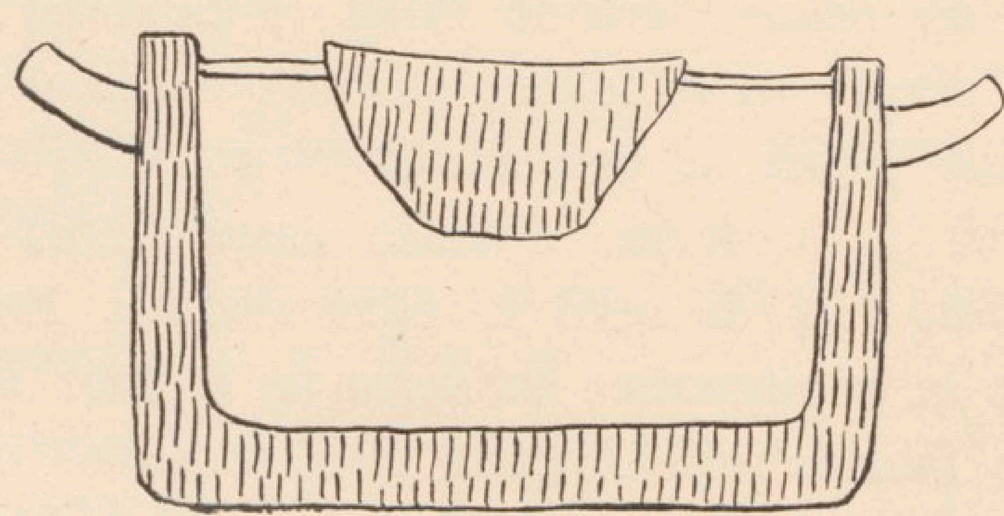
Coupes transversales schématiques de tam-tams évidés par le dessus.

L'artisan fore toujours les ouvertures dans le sens de l'axe; il ne cherche pas, à faciliter sa besogne en évidant le tronc par les extrémités sectionnées. Ce serait

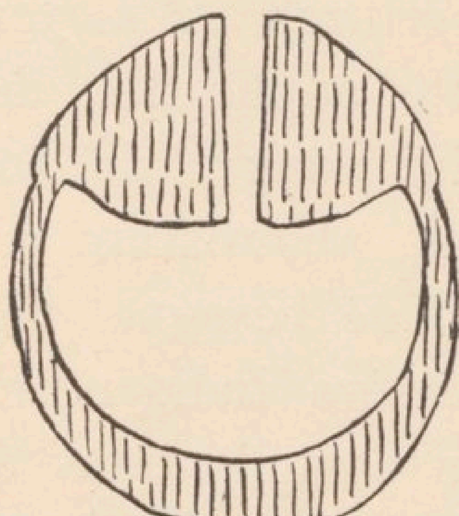
(1) Quand les noirs veulent faire une pirogue, ils rognent le cœur d'un fût, ayant parfois plus de 10 mètres de long, au moyen d'une simple herminette. Ce travail est accompli souvent par un seul homme et exige six mois et plus de besogne soutenue.

peut-être nuisible à la sonorité de la caisse et, de plus, il lui faudrait refermer les fenêtres d'évidement au prix d'une complication de travail contraire, on l'a vu, à ses habitudes. Dans l'unique spécimen (pl. V, fig. 113) dont les bouts ont été mis à jour, ce fut, la coupe intérieure de l'instrument l'atteste, à la suite d'un accident suivi d'une réparation et non intentionnellement.

Les ouvertures se présentent sous deux aspects différents : dans tels spécimens ce sont de simples fentes longitudinales, dont la largeur ne dépasse pas 5 centimètres; dans d'autres on a pratiqué deux entailles symétriques, rondes ou variant du rectangle allongé au carré, et communiquant par une étroite rainure. Dans le premier cas l'opération d'évidement se fait d'une façon uniforme d'un bout à l'autre du bloc; dans le second, il en est de même si les entailles symétriques sont allongées (pl. V, fig. 109 et 110), mais lorsque l'intervalle qui les sépare augmente (pl. V, fig. 111, 112 et 113), la partie interne centrale ne peut être atteinte par l'outil. On attaque alors le cœur du tronc alternativement par chaque entaille dans deux directions convergentes, et la coupe intérieure varie.



(Coupe longitudinale.)

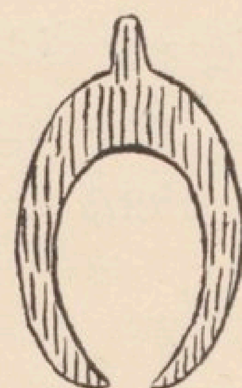


(Coupe transversale médiane.)

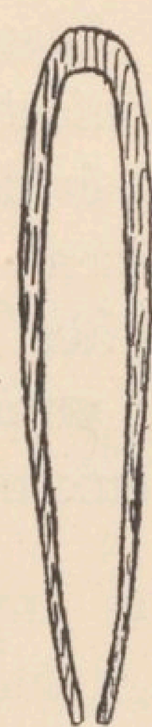
Tam-tam évidé par deux ouvertures supérieures.

(Pl. V, fig. 111, 112, 113).

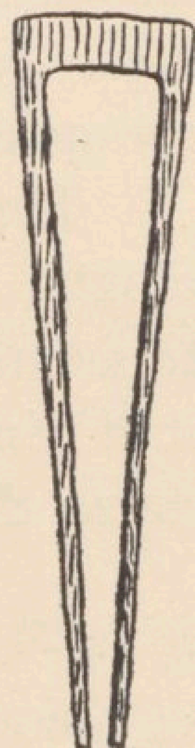
Les ouvertures sont faites à la partie supérieure des tam-tams; seuls les instruments de forme plate (pl. VI, fig. 123 et 124) ou en manière de croissant (pl. VI, fig. 120, 121 et 122) sont évidés par la base. L'artisan creuse en suivant à peu près la ligne extérieure des parois, mais en laissant à celles-ci une épaisseur augmentant graduellement à mesure que l'on s'éloigne du bord de l'ouverture. Tel est, du moins, le procédé de fabrication d'un tam-tam bien fait, car le noir, travaillant un peu au hasard, en suivant son seul instinct, se trompe parfois, creuse inégalement et troue même la paroi. Pour ne pas perdre entièrement le fruit de son travail, il répare le dégât, mais son œuvre reste néanmoins défectueuse.



(Pl. VI, fig. 120, 121, 122.)



(Pl. VI, fig. 124.)



(Pl. VI, fig. 123.)

Tam-tams évidés par le dessous.

(Coupes transversales.)

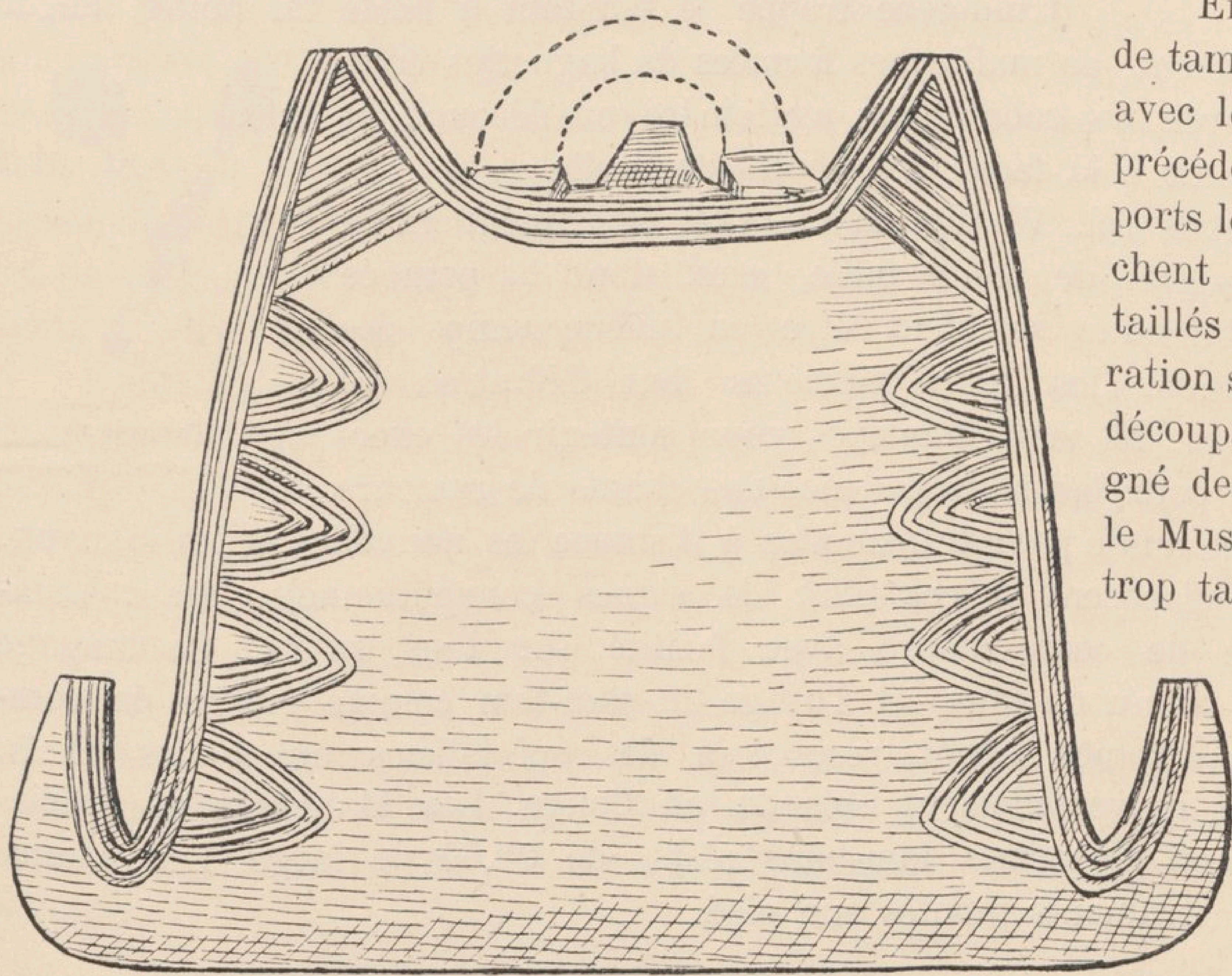
Lorsque l'instrument se fendille, soit au cours du travail, soit ultérieurement par dessiccation, cas assez fréquent, on le raccommode au moyen d'agrafes en fer maintenant les bords de la fente, et on bouche la plaie avec de la résine.

En s'éloignant de la forme initiale, l'artisan noir cherche à donner à son œuvre un aspect agréable. On se trouve d'abord en présence d'un bloc brut ou à peine dégrossi; mais bientôt la coupe se modifie diversement d'après les exem-

plaires; la partie inférieure est aplatie dans le but de donner à l'instrument plus de stabilité ; les parois latérales sont amincies et la section circulaire des extrémités fait place à une forme ovale plus ou moins tronquée ; des poignées ou des anses destinées à recevoir des courroies de transport sont ménagées aux extrémités ; les ouvertures, dans certaines régions, sont encadrées d'une ligne de moulure.

L'indigène s'attaque souvent à des troncs énormes, il les transforme en tam-tams de dimensions considérables, tantôt ovales et pourvus d'épaisses poignées rondes ; tantôt pourvus de pieds et de manches ; tantôt, enfin, représentant un animal de nature indéterminée dont toutes les parties, tronc, membres, tête et queue, ont dans l'instrument une raison d'être. Chez les Mangbetu ces tam-tams géants sont pourvus de piédestaux centraux destinés à faire office d'isolateurs et à permettre ainsi une plus grande diffusion du son.

De petits tam-tams, peut-être aussi des fétiches, ont des poignées à tête humaine, parfois simplement ébauchée, parfois sculptée avec recherche et expression. D'autres, taillés en croissant peu accentué, semblent s'inspirer des mêmes modèles que les grelots en fer en forme de croissant. Fait intéressant, confirmant l'observation faite à propos de ceux-ci (1), l'imitation supposée est adéquate au modèle, le renversement de la silhouette n'étant plus nécessité par la nature des matériaux employés.



Tam-tam plat montrant des détails de décoration.
(Spécimen non figuré.)

Enfin, il existe une variété de tam-tams plats n'ayant plus avec le type circulaire décrit précédemment que des rapports lointains. Ils se rapprochent plutôt des tam-tams taillés en croissant. Leur décoration se borne, en général, au découpage plus ou moins soigné des poignées ; cependant le Musée a reçu récemment, trop tard pour le figurer, un instrument de ce genre provenant de l'Équateur et orné de dessins linéaires gravés.

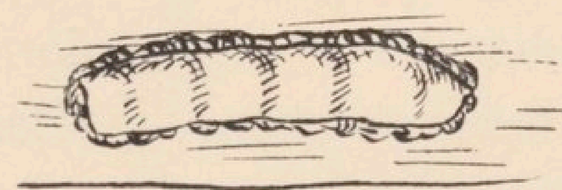
La sonorité des tam-tams varie avec la nature du bois employé et le degré de perfection du travail. L'artisan emploie souvent des bois blancs, de consistance assez tendre, faciles à travailler, mais d'une sonorité médiocre. A l'Équateur, il met en œuvre

(1) Voir pp. 26 et 27.

un superbe bois jaune, lourd, connu sous le nom indigène de *Bolondo*. Mais l'essence la plus remarquable à ce point de vue est celle dont les indigènes extraient leur couleur rouge, *ngula*. Assez répandues, ses diverses espèces portent les noms indigènes de *Takula*, *Esio*, *Mbole*, etc. Les instruments taillés dans ce bois dense et sonore paraissent supérieurs à tous les autres. Le Musée possède notamment un grand tam-tam, énorme tronçon de *Takula* simplement évidé, dont les vibrations se répercutent dans un rayon considérable. Tous les tam-tams servant à la télégraphie indigène s'entendent, du reste, de très loin.

Pour le façonnement, l'artisan ne suit aucune méthode définie. Guidé par son ingéniosité naturelle, il tâtonne, arrive à des résultats excellents, médiocres ou mauvais, sans trop essayer de se rendre compte des raisons de ces différences.

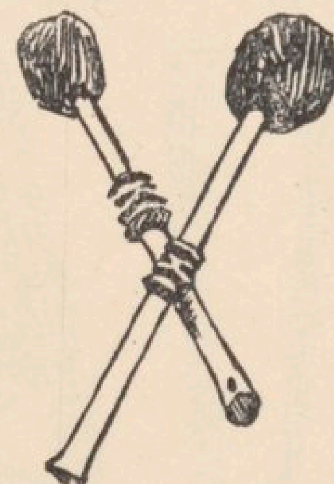
Une particularité trahissant la préoccupation de combiner les sons a été relevée sur un tam-tam plat (pl. VI, fig. 123). Le long de la paroi intérieure, à quelques lignes des lèvres de l'ouverture, sont fixées par un enduit résineux (*bulungu*) des gousses renfermant leurs graines desséchées. Quant on bat de l'instrument, ces grelots naturels font entendre un accompagnement original ayant du charme.



Gousse fixée au bord intérieur d'un tam-tam plat.

(Pl. VI, fig. 123.)

L'indigène frappe le tam-tam à l'aide du poing, de la paume, ou, le plus souvent, de mailloches formées de baguettes dont l'extrémité est enveloppée de caoutchouc aggloméré ou découpé en lanières enroulées en huit à la façon des boules de ficelle.



Mailloches de tam-tams.

Les tam-tams plats (pl. VI, fig. 120 à 124) accompagnent la danse. Parmi les tam-tams de petite taille, ceux dont la poignée représente une tête humaine semblent être en même temps des fétiches; malheureusement les renseignements font défaut à ce sujet. Quant aux autres, ils sont employés pour soutenir les exercices chorégraphiques, pour battre la cadence des chants de rameurs à bord des pirogues, et aussi pour transmettre à distance les nouvelles et les signaux.

Les indigènes disposent à cet effet de signes conventionnels, assez nombreux pour permettre de correspondre avec facilité sur tous sujets. Ce langage frappé ne semble pas connu de tous, et l'usage du tam-tam comme moyen de communication à longue distance serait réservé à des spécialistes ou à des chefs.

Le tam-tam est universellement répandu au Congo. Les Mangbetu se spécialisent dans la fabrication d'énormes tam-tams plats, de $0^{m},60$ de large. Les Asande préfèrent les grands instruments montés sur pied.

B. — TAMBOURS

Une coque de fruit de cucurbitacée, un tronçon d'arbre creux ou évidé, un pot en terre cuite et, pour les recouvrir, des peaux d'antilope, de buffle, d'éléphant, de varan ou parfois une pellicule grossière de caoutchouc, tels sont les éléments constitutifs des innombrables tambours indigènes.

Le fragment de coque, tendu de peau, est une des formes primordiales du tambour. On rencontre assez rarement ce modèle, car les noirs ont dû renoncer de bonne heure à emprunter à la nature des caisses résonnantes, toutes préparées, il est vrai, mais fragiles et de dimensions réduites. Ils les ont remplacées par des corps en bois plus solides, plus sonores, de forme et de grandeur mieux appropriées et faciles à confectionner. Aussi, le Musée ne possède-t-il qu'un seul tambour en calebasse (pl. VII, fig. 126). Il est fort petit, sa base est percée d'un large trou irrégulier et sa peau est fixée d'une façon très sommaire par des chevilles de calamus.

Le tambour en terre cuite ne semble pas beaucoup plus répandu. Malgré la distance qui les sépare, ces deux types sont reliés par l'évidente parenté existant entre la calebasse et la poterie, celle-ci ayant emprunté à celle-là ses formes et souvent sa destination. Ce point sera examiné plus tard, à propos de l'industrie du potier; notre observation n'a d'autre intérêt en ce moment que d'établir une corrélation incidente entre des objets de composition fort dissemblable (1).

Quoique renseignés comme provenant de sources différentes (le district de l'Équateur et celui du Kasai), les trois tam-tams en terre cuite figurés (pl. IX, fig. 172 à 174) sont en réalité des variations du même type. Provenant de populations appartenant à un même groupement ethnique, on peut en localiser l'origine dans la région des lacs Tumba et Léopold II. Ils ressemblent à une sphère tronquée ou bien au vulgaire pot à frire, un peu surélevé, à panse arrondie et à col évasé. Les peaux sont tendues par un lacis très serré de calamus; les fonds, nus ou revêtus de cuir, sont protégés par des bourrelets ménagés dans la vannerie et, en outre, sur l'un des spécimens, par des baguettes de calamus entre-croisées; des bretelles en fibres tressées ou en calamus, passées dans de petits anneaux, servent au transport. Ces instruments, assez fragiles, ont une remarquable sonorité.

Entre ces termes extrêmes se déroule la longe suite des tambours à caisse en bois évidé dont le prototype fut, nous l'avons dit, le tronc d'arbre creux fermé d'une peau. Ils peuvent être répartis en deux catégories, d'après leur silhouette générale et le mode de tension des peaux. Les types réalisant de la façon la plus nette ces éléments différentiels et servant de base à cette répartition sont : d'une part, le tambour à deux faces et à peaux tendues par des courroies; d'autre part, le tambour muni d'un pied et à peau clouée.

Les notations distinctives ne sont pas toujours complètes; parfois même elles sont partiellement interverties. Dans ce cas, le caractère dominant de l'instrument indique la place à lui donner dans le classement. Ces difficultés sont rares et faciles à résoudre.

Examinons les deux catégories que nous venons d'indiquer.

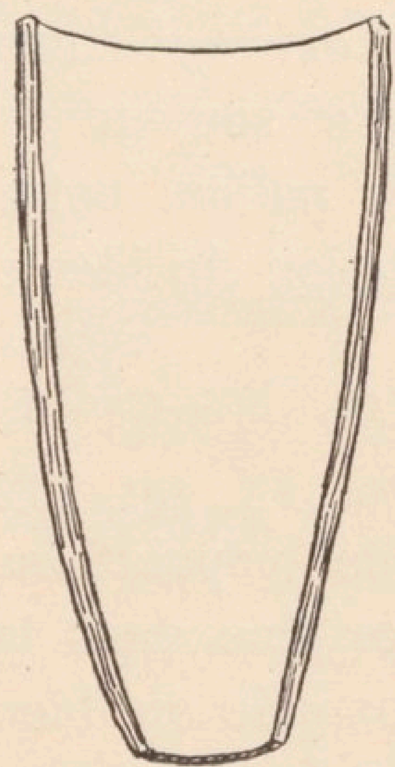
Première catégorie. — Tambours à peaux tendues par courroies.

A part un exemplaire (pl. VII, fig. 127), dont les courroies sont tendues sur un éclat de calamus passé en travers de l'ouverture inférieure, et un autre (pl. IX, fig. 155), classé pour certaines raisons dans la seconde catégorie, ces tambours ont une rondelle

(1) Le tambour en terre cuite n'est pas un dérivé *direct* du tambour en calebasse; la poterie a été créée pour d'autres besoins, et c'est *incidemment* que l'indigène en a parfois adapté certaines formes à la confection de tambours isolés.

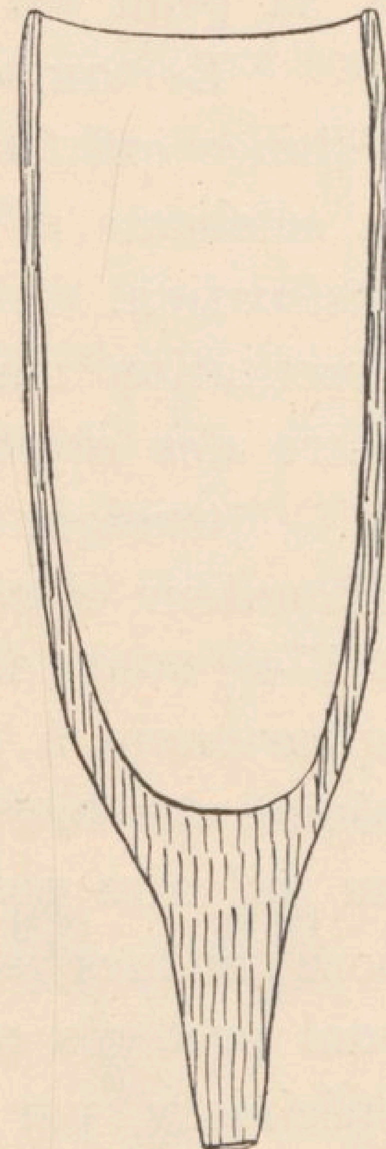
de cuir appliquée sur chaque extrémité : la plus large est la table de percussion, la plus étroite sert ordinairement de plaque de tension.

Assez rarement, en effet, les deux côtés sont utilisés pour la percussion. Font exception les instruments dont les extrémités sont de diamètre équivalent, comme les tambours tubulaires (pl. VIII, fig. 140, 141 et 142); en forme de sablier (pl VIII, fig. 144); ou d'apparence européenne (pl. VIII, fig. 145). D'ailleurs, même dans ces cas, l'une des faces seule est utilisée d'ordinaire. L'état d'usure des bords de l'autre paraît le démontrer (1).



Caisse de tambour évidée de part en part (coupe longitudinale).

(Pl. VII, fig. 132.)



Caisse de tambour à extrémité inférieure amincie et évidée en cul-de-sac.

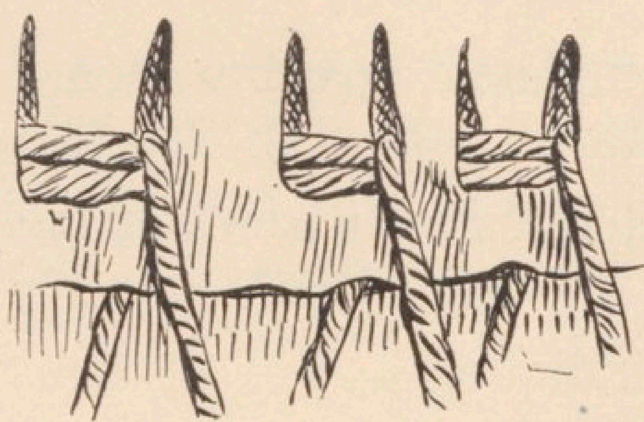
(Pl. VII, fig. 138, et pl. VIII, fig. 139.)

La forme même des autres caisses s'oppose à cette double utilisation. Les unes affectent l'apparence d'un fuseau irrégulier, de calibre inégal aux extrémités et dont les dimensions vont de $0^{m},40$ à peine à plus de 3 mètres (pl. VII, fig. 127 à 131). D'autres ont l'aspect d'un cône tronqué (pl. VII, fig. 132 à 137), dont quelquefois la tête s'effile fortement jusqu'à leur donner l'aspect d'une énorme bouteille (pl. VIII, fig. 139). D'autres enfin sont des corps ovoïdes à bouts inégalement sectionnés (pl. VIII, fig. 143). Lorsque la peau de tension des courroies y est utilisée pour donner du son, c'est uniquement à titre secondaire et d'une façon détaillée plus loin.

La caisse est généralement creusée de part en part, sauf dans les spécimens à extrémité inférieure effilée (pl. VII, fig. 138, et pl. VIII, fig. 139).

Les bords des peaux sont, en vue de la tension, entaillés de boutonnières disposées, soit sur une seule rangée, soit sur deux rangées superposées.

Dans le premier cas, les tendeurs sont passés dans un seul trou sur deux et, pour empêcher la peau de céder à leur effort, on enfile de boutonnière en boutonnière une ou deux solides lanières transversales qui viennent les soutenir.



Système d'attache des cordons de tension avec lanières de consolidation transversales.

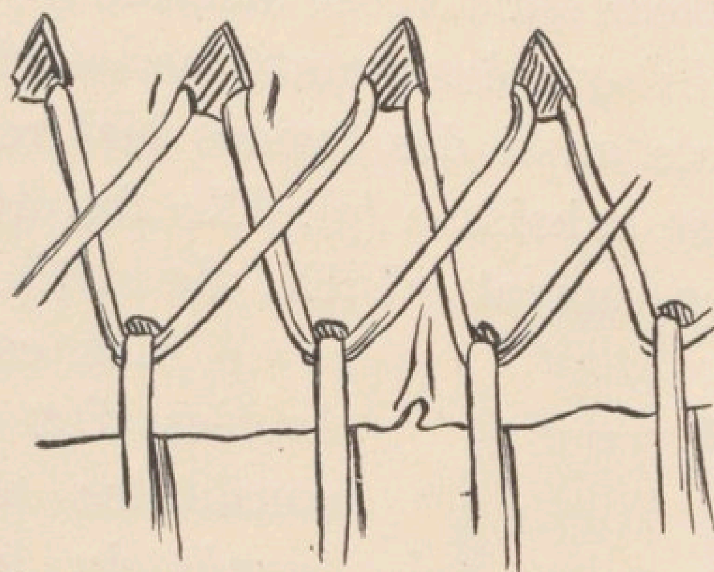
(Pl. VII, fig. 137.)

Lorsque les entailles sont disposées sur deux rangées transversales parallèles dans un ordre alterné, les lanières de consolidation partent, en se croisant par un mouvement tournant de droite à gauche, des trous de la rangée supérieure pour venir accrocher les tendeurs à leur sortie des boutonnières de la rangée inférieure, et remonter ensuite à la boutonnière supérieure dans une direction de gauche à droite.

Comme tendeurs on emploie des cordes; des fibres; des lianes tordues; des éclats de calamus; des courroies de cuir de buffle ou d'antilope tordues, ou employées telles quelles couvertes de leurs poils. On se contente

(1) La face opposée à la face de percussion est la plus usée parce qu'elle repose sur le sol.

de les étirer alternativement d'une peau à l'autre, soit en lignes droites, soit en lignes croisées. D'autres fois, l'opération se complique; les lanières de tension sont entrelacées, tantôt partiellement, — et dans ce cas, chaque bande de lacis alterne avec une disposition de liens accouplés en lignes plus ou moins droites, — tantôt complètement, — et elles couvrent alors tout le corps du tambour d'un réseau serré. Des nervures transversales en cuir, en liane tordue, en calamus, limitent les divisions du lacis ou en consolident l'ensemble.



Système d'attache des cordons de tension avec lanières de consolidation et double rangée d'œillets.

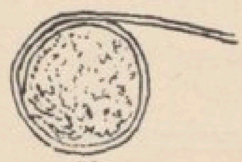
(Pl. VII, fig. 132.)

On peut observer avec facilité ces procédés sur les exemplaires figurés. Certains de ces réseaux, exécutés en fins éclats de calamus, constituent des travaux de vannerie d'une précision et d'une délicatesse remarquables.

Pour le transport, les grands tambours fusiformes sont pourvus de poignées sculptées; les autres de bretelles en fibres, en cuir ou en calamus, simples ou tressées. Ces bretelles s'attachent aux lanières de tension où à de petits anneaux fixés soit à la partie supérieure du tambour, soit aux nervures transversales.

Il existe aussi des tambours ayant des anses en fibres de calamus. Fréquemment des anneaux, des boucles isolées semblent constituer des poignées; elles servaient probablement autrefois à fixer des bretelles qui ont disparu.

Deux tambours de cette première catégorie méritent l'attention. Le premier, en forme de sablier (pl. VIII, fig. 144), est originaire de la région maritime; le second, de forme européenne (pl. VIII, fig. 145), provient de la région du nord. Éloignés d'origine et d'apparence, ils se rapprochent par un caractère commun : les bords de la peau sont enroulés sur un cercle de fibres ou de calamus formant un bourrelet sur lequel s'exerce la tension, directement chez le premier, et par l'intermédiaire d'un assez large cerceau en bois chez le second. Cette similitude de détail est le résultat d'une même influence : le premier de ces instruments paraît avoir été imité, à la côte occidentale, de modèles européens; le deuxième a été introduit au nord par les Soudanais qui l'avaient emprunté aux blancs; tous deux seraient donc d'inspiration européenne.



Bourrelet renforçant la tension des tambours de la pl. VIII, fig. 144 et 145.

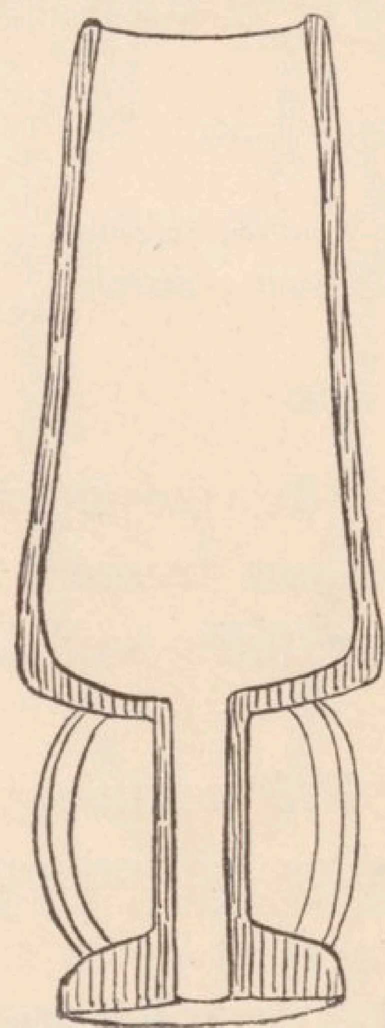
(Coupe transversale.)

Deuxième catégorie. — Tambours à peau clouée.

Les tambours de cette catégorie ont une silhouette qui les différencie nettement des précédents : leur partie inférieure n'étant pas utilisée pour la tension, se transforme en pied, ou, occasionnellement, en poignée. Cette dernière particularité est rare; elle se présente dans un exemplaire provenant de la région du Tanganika (pl. IX, fig. 170). Mais la taille seule de l'instrument nous autorise à supposer qu'il se tient à la main; ce tambour est, en réalité, un diminutif du *Ngoma Ku* de l'Afrique orientale porteur d'un appendice analogue destiné à être fiché en terre. Dans un autre, originaire du Bas-Congo, on remarque également une sorte de manche qui pourrait être plutôt un pied réduit (pl. IX, fig. 169).

Les tambours à peau clouée sont donc presque toujours munis d'un pied.

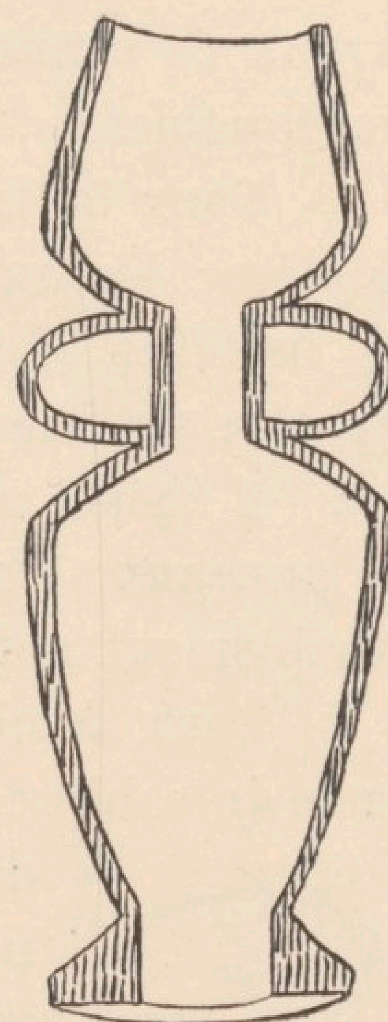
Ce dernier est d'abord à peine marqué par une saillie circulaire ou un rétrécissement léger de la base. Il s'affirme ensuite par des découpures crénelées ou des moulures à facettes; puis il se dessine franchement tantôt dentelé, tantôt s'étalant en plateau, tantôt évasé suivant une courbe gracieuse rappelant le profil de certains gobelets. Il affecte aussi des formes bizarres : bande circulaire découpée à jour et supportant une caisse rabaissée (pl. IX, fig. 165); quatre branches symétriques s'arcboutant sur un pilier central (pl. IX, fig. 166); femme agenouillée portant un tambour sur la tête.



Coupe montrant l'évidement intérieur d'un tambour à peau clouée.

(Pl. IX, fig. 166.)

Les caisses des tambours à peau clouée sont habituellement évidées d'un bout à l'autre. Le fait n'est pourtant pas de pratique constante; ainsi, quelques tambours tubulaires sont entièrement fermés du bas. Ceux à base cintrée ont été presque tous évidés d'outre en outre, mais beaucoup ont été refermés au moyen de bouchons en bois maintenus parfois à l'aide de résine *bulungu*. Ce détail semblerait indiquer que le trou pratiqué a eu pour but de faciliter l'évidement. On trouve cependant cette ouverture dans des spécimens où non seulement elle était inutile pour l'évidement, mais où elle était, de plus, fort difficile à pratiquer, comme dans le tambour avec pied à quatre branches et pilier central (pl. IX, fig. 166). Les indigènes paraissent donc obéir sur ce point à une idée qui nous échappe, car le creux ainsi formé n'augmente pas la sonorité de la caisse.

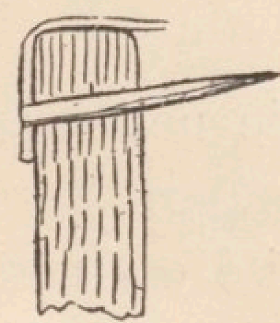


Tambour à peau clouée à double caisse de résonance (coupe longitudinale).

(Pl. IX, fig. 168.)

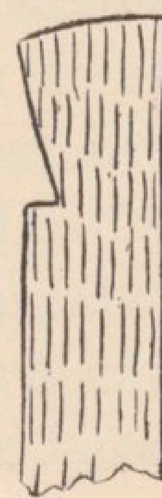
Un exemplaire (pl. IX, fig. 171) est à mettre en vedette. Semi-ovoïde, à pointe tronquée, il est orné d'une bande circulaire de dessins gravés et de perles fixées ingénieusement dans les parois à l'aide de fines chevilles de bois.

Le Musée possède un seul spécimen de tambour à double caisse (pl. IX, fig. 168), et encore pourrait-on contester cette qualification et soutenir qu'il s'agit d'une caisse unique ayant reçu une forme originale. Les deux parties en sont réunies par deux anses arquées, et communiquent par un pilier central creusé de part en part.



Cheville en bois fixant la peau.

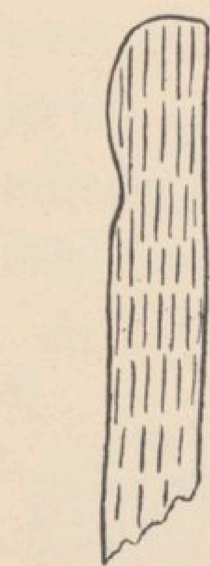
La peau des tambours de la deuxième catégorie est clouée à l'aide de longues chevilles en éclats de pétiole de raphia qui traversent la caisse et dépassent sa paroi intérieure; elles sont accompagnées parfois d'agrafes indigènes en fer; plus rarement elles sont remplacées par des clous importés.



Rebord entaillé en angle rentrant.

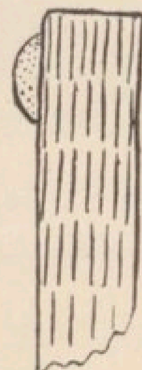
Fréquemment on consolide ce système d'attache soit par des lanières de fibres tressées ou tordues, soit par une bande de cuir. Pour empêcher la peau de glisser, le rebord de la caisse est souvent entaillé à angle rentrant, ou bien encore évasé et découpé en saillie

arrondie. Le plus ordinairement cette saillie est formée par l'enroulement d'une lanière de calamus, faisant office de bourrelet artificiel.



Rebord découpé en bourrelet.

Un exemplaire (pl. IX, fig. 155) provenant de la région des Cataractes, dont la peau (aujourd'hui disparue) était tendue par un enchevêtrement de cordes appuyées sur la saillie inférieure de la caisse, devrait faire partie de la première catégorie, sa peau n'étant pas clouée. Il présente cependant avec ses voisins une telle affinité de forme, qu'on l'a placé à côté d'eux afin de faciliter les études comparatives.

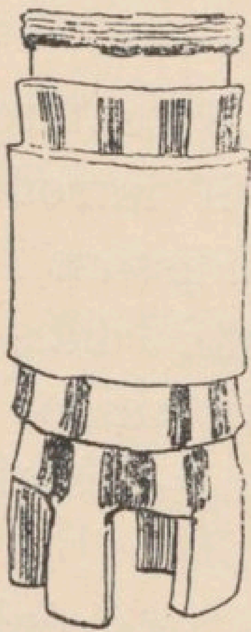


Bourrelet appliqué artificiellement.

Les tambours à peau clouée sont très souvent dépourvus de dispositif de transport ou de suspension. Lorsqu'il en existe, c'est ou bien une lanière découpée dans la peau de percussion et flottant librement, ou bien, passant dans une anse latérale, une courroie de cuir, une bretelle en fibres tordues, une large bande de peau d'antilope, de léopard.

Certains exemplaires sculptés ont des anses originales tels le bras levé d'une statuette (pl. IX, fig. 167), ou le bras abaissé, main au corps, d'un autre spécimen. (pl. IX, fig. 166).

Les bois mis en œuvre par les indigènes dans la fabrication de leurs tambours n'ont pu, jusqu'à présent, être déterminés scientifiquement. D'après le seul renseignement que le Musée possède à cet égard, ils emploient, dans le Bas-Congo, le *Tshimbili*, dont le tronc atteint un diamètre de 1 mètre environ. Dans le Haut-Congo ils semblent préférer un arbre de la famille des rubiacées. En général, ils choisissent des bois blancs, très tendres, les seuls d'ailleurs permettant une exécution relativement facile de certaines pièces, telles les caisses fusiformes du Bas-Congo, dont la longueur atteint près de 4 mètres. Aussi les tambours se fendillent-ils assez souvent; leurs propriétaires les réparent à leur manière habituelle, au moyen d'agrafes en fer ou en cuivre et d'applications de résine.

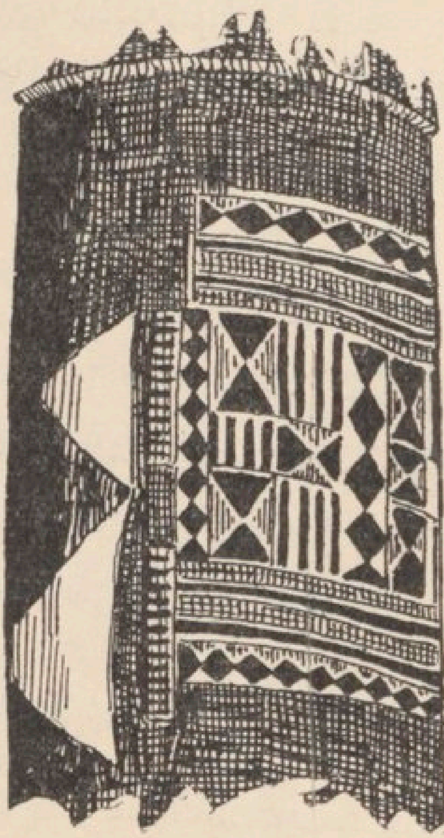


Type de décoration simple.

Quand il s'agit de tambours décorés avec plus de délicatesse, le bois est choisi parmi les essences plus dures, se prêtant à la gravure.

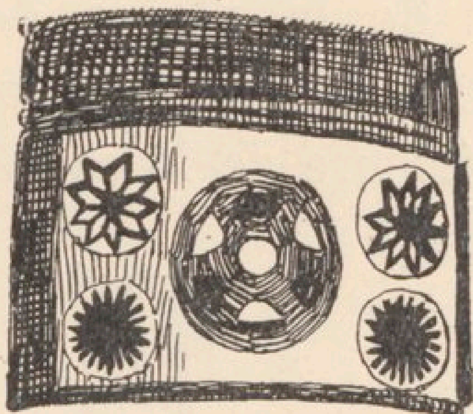
Les peaux proviennent surtout de dépouilles d'antilopes, notamment des *Cephalophus*, fort répandus au Congo, des *Tragelaphus* et des *Kobus*. On utilise aussi la peau du buffle, de l'éléphant, de la chèvre domestique. Les plus belles, sinon les meilleures, sont fournies par le varan *(Varanus niloticus)*. Dans deux spécimens de dimensions restreintes, une pellicule de caoutchouc, de qualité fort médiocre, remplace la peau.

Les peaux sont appliquées fraîches ou ramollies, le pelage invariablement au dehors. La surface de percussion est rasée, la bordure conserve ses poils, la face inférieure également. Ces poils disparaissent peu à peu par l'usage.



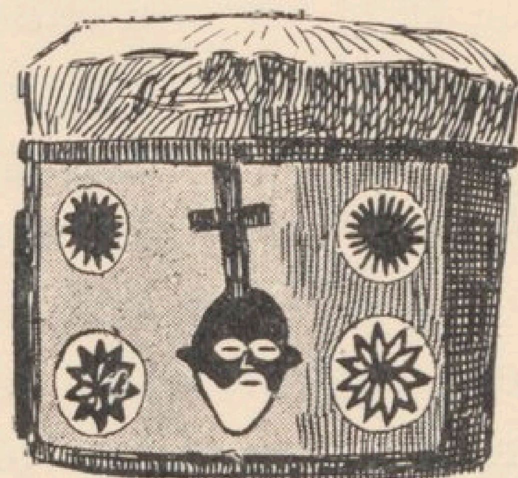
Détails de décoration polychrome à lignes géométriques.

L'ornementation varie suivant la forme des caisses. Dans les tambours à peau tendue, les indigènes se contentent, forcément, de sculpter les poignées et les chevalets, de barioler grossièrement les caisses ou de les agrémenter de travaux de vannerie fine.



Détails de décoration en formes rondes.

Dans les tambours à peaux clouées, au contraire, dont le dispositif de tension ne limite pas leurs tentatives d'embellissement, les artisans noirs donnent libre cours à leur fantaisie. Leurs tambours sont couverts de détails décoratifs : facettes teintées ; stries ; côtes ; bandes gravées, alternées ou entrelacées ; dessins gravés et polychromés (1) ; applications de perles ; sculptures variant depuis le simple découpage à jour jusqu'à la représentation de la figure humaine.



Type de décoration à motifs pseudo-chrétiens.

Signalons une curieuse gravure représentant une tête de type européen, à face barbue, et surmontée d'une croix (pl. VIII, fig. 148). Elle provient du district du Stanley-Pool, dont la partie orientale a été évangélisée dès le XVI[e] siècle. Cette figure a dû être exécutée sous l'action de cette lointaine influence dont on retrouve des traces assez fréquentes dans les régions du bas et du moyen Congo : certaines tribus indigènes, privées de missionnaires depuis des siècles, ont été trouvées en possession d'insignes religieux chrétiens.

Il serait impossible d'établir la valeur comparative des tambours congolais au point de vue de l'étendue et du volume de leurs sons, l'examen ne pouvant porter que sur des spécimens souvent en mauvais état, fendillés, crevés ou détendus. Les tambours en poterie ont, de par la nature de leurs parois, une vibration spéciale plus prolongée et plus métallique. En général, la sonorité est très inégale, même dans une variété d'instruments identiques. Travaillant sans méthode et sans principes, avec des matériaux très divers, le noir aboutit nécessairement à des résultats assez disparates. Le hasard, aidé par son ingéniosité instinctive, lui procure d'heureuses trouvailles ou lui suggère d'originales complications.

Il cherche souvent à combiner les divers mécanismes du son et à renforcer le timbre propre d'un instrument par des sons accessoires. Fréquemment il introduit dans les tambours à deux peaux des grenailles qui produisent en rebondissant sur la peau de tension un bruit semblable à celui du hochet. On trouve parfois dans la caisse, une pierre, trop lourde pour être mise en mouvement par la vibration du tambour. Cette circonstance donne à supposer qu'en certaines circonstances celui-ci se manie par agitation.

Une particularité plus originale a été relevée sur un tambour de la région du haut Lualaba. Sous la ligne d'attache de la peau la paroi est percée d'un

(1) Nous avons noté quatre couleurs : blanc, noir, rouge et jaune. Le blanc est d'origine minérale et constitué par une argile blanche, connue sous le nom de *pembe*, fort employée au Congo comme couleur ou comme fard. Le noir est obtenu fréquemment par l'action du feu, mais aussi par l'application d'un enduit résineux ; le rouge est fourni par un arbre a bois rouge, connu sous le nom indigène de *takula*, qui fournit la teinture rouge *ngula* d'un emploi universel comme couleur et comme fard. (D'après De Wildeman, le *takula* et *Ngula* du Mayombe serait le *Pterocarpus Cabra* De Wild. de la famille des légumineuses). Le jaune est formé par de la terre ferrugineuse.

trou rond dans lequel a été introduit et fixé par de la résine un petit tube obtenu par la section d'un col de calebasse; l'extrémité de ce tube dépasse la paroi intérieurement d'un pouce, et est fermée à l'aide d'une pellicule soigneusement collée, qui n'est autre que l'enveloppe ovigère d'une araignée. Le mouvement d'air provoqué par les secousses de la peau de percussion produit en se répercutant sur cette pellicule une vibration analogue à celle du mirliton. C'est le principe de la « corde sympathique » et il n'est pas sans intérêt d'en rencontrer ici cette application curieuse.

La percussion des tambours s'opère principalement par les poings ou la paume de la main, plus rarement à l'aide de baguettes ou de mailloches. Pour les petits tambours on se sert de baguettes souvent attachées aux tambours par une cordelette et dont l'extrémité est enveloppée d'une boule de caoutchouc. On manie encore en guise de baguette un marteau fabriqué en deux pièces avec la partie moelleuse d'une nervure de feuille de raphia (pl. VIII, fig. 144). Ce moyen de percussion est rare, les collections du Musée en offrent un seul exemple. Le tambour de forme européennne a des baguettes en tous points semblables aux nôtres.

Pour battre du tambour, l'indigène prend des attitudes diverses selon la forme et la dimension des instruments. Ceux de petite taille sont tenus à la main. Devant les tambours à pied l'exécutant est debout, accroupi d'après leur hauteur ou juché sur un escabeau. Quand il bat les grands tambours tendus par courroies il prend une pose caractéristique, saisie au vif par les boisseliers noirs : ils représentent en des sculptures naïves le tambourinaire dans une attitude ployée et ramassée, frappant avec frénésie l'instrument posé sur un chevalet ou pincé entre ses jambes.

Le tambour joue un rôle dans toutes les circonstances si nombreuses où l'indigène éprouve le besoin de faire du bruit : fêtes, cérémonies funéraires, danses, manifestations guerrières, voyages en pirogues. Quelques-uns semblent être réservés exclusivement à des usages déterminés : tel le tambour (pl. VIII, fig. 143) qui ne peut être battu que pour les enterrements de chefs, ou les tambours destinés à cadencer les efforts des pagayeurs. Les grands tambours fusiformes du Bas-Congo sont des tambours de danse; certains tambours en forme de tronc de cône sont renseignés comme tambours de guerre, mais dans la même variété d'autres sont notés comme tambours de danse. Les emplois spéciaux dont nous parlons ne sont donc pas attribués à des formes déterminées, mais dépendent de circonstances de temps et de localité.

Le tambour est d'un usage général au Congo; mais certaines variétés sont propres à des régions déterminées. Les longs tambours fusiformes (pl. VII, fig. 128 à 131) viennent du Bas-Congo. Le tambour en tronc de cône a une aire de dispersion très vaste allant de la région des chutes aux Stanley-Falls et s'étendant, au nord, jusque dans l'Ubangi, au sud, jusque dans le Kasai; il est fort commun dans l'Aruwimi et chez les Bakumu; au lac Léopold II, la forme s'effile et l'extrémité inférieure finit par n'être plus à jour (pl. VII, fig. 138, et pl. VIII, fig. 139).

Le tambour, tendu par un travail de vannerie en calamus (pl. VIII, fig. 141 à 143), se localiserait, dit-on, spécialement dans la partie sud du district des Cataractes.

Le tambour à pied crénelé ou taillé à facettes se rencontre de Nouvelle-Anvers

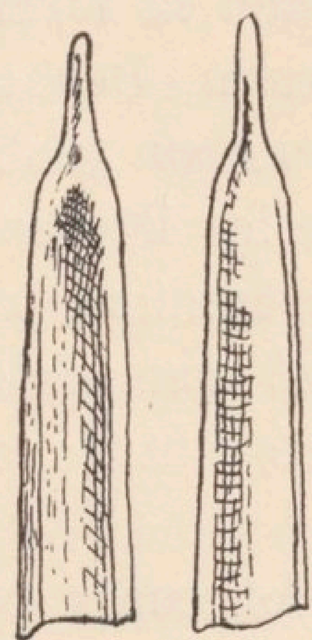
à Stanleyville, le tambour en forme de gobelet le long des rives du Lomami et du Congo, depuis leur confluent jusqu'au lac Moero.

Le Musée ne possède d'autres tambours en poterie que ceux provenant des lacs Tumba et Léopold II.

Le tambour en forme de sablier appartenant au Musée a été trouvé dans la région maritime, mais il n'y est pas uniquement localisé, car on en signale un semblable sur la rive ouest du Tanganika.

C. — GONGS

Les instruments classés sous le nom de gongs, d'une forme analogue à celle des sonnettes en fer congolaises, sont dépourvus de battant intérieur fixe et résonnent quand on les frappe extérieurement. Ils sont simples ou géminés. Dans ce dernier cas, deux gongs simples sont accouplés et leurs manches, recourbés, sont soudés l'un à l'autre.



Gong décomposé. (Pl. X, fig. 175.)

L'écart entre les dimensions des gongs est considérable; il en est atteignant à peine $0^{m},20$ de hauteur, tandis que les plus grands dépassent 1 mètre.

Le procédé de fabrication est uniforme, sauf pour un type provenant du Katanga, dont il sera question plus loin. Il est identique à celui décrit pour les sonnettes en fer de la dernière catégorie (1) : on réunit par un joint en saillie les bords de deux plaques en fer symétriques et de forme appropriée.

Le profil se modifie quelque peu selon le caprice du forgeron. Tantôt le gong est de largeur à peu près égale dans toute sa hauteur et s'arrondit au sommet, tantôt il va se rétrécissant de bas en haut, parfois de façon uniforme, mais presque toujours en décrivant une légère courbe rentrante. Il est donc, selon le cas, droit, à épaulements nettement accusés (pl. X, fig. 182) ; svelte et élancé, s'évasant légèrement à la base (pl. X, fig. 176); ou moins élevé et se déployant franchement en éventail (pl. X, fig. 179).

Suivant que la partie inférieure des plaques est à section plus ou moins droite ou plus ou moins ovale, la coupe de l'ouverture subit des variations analogues et se rapproche du plan horizontal ou se relève d'un mouvement accentué vers les arêtes latérales.

Dans certains spécimens, le pourtour de l'ouverture est renforcé par un bandeau métallique posé en bordure et soudé.



Bordure de consolidation. (Pl. X, fig. 176.)

Les plaques métalliques sont toujours prolongées à leur sommet par des bandes plus ou moins larges, faisant corps avec elles et qui, repliées, martelées et soudées, constituent la poignée ou le tenon d'emmanchure. Quand les prolongements des plaques sont trop minces et trop faibles, on

(1) Voir p. 33, le troisième procédé de fabrication des sonnettes en fer.

intercale entre elles, avant de les souder, une tige métallique d'épaisseur voulue ; cette ajoute se fait aussi après la soudure, mais le cas est moins fréquent. Dans les gongs simples, ces prolongements sont soudés à plat et ensuite effilés ; on peut ainsi les river facilement et solidement dans un manche en bois. Les gongs de ce modèle auxquels manque un tel complément montrent pour la plupart les traces d'anciens manches disparus.

Dans un spécimen non figuré, l'extrémité du tenon est recourbée en œillet de suspension. La base du tenon est fréquemment ajourée longitudinalement dans un but d'ornementation (pl. X, fig. 176).


Tenon recourbé en œillet. (Variété non figurée.)

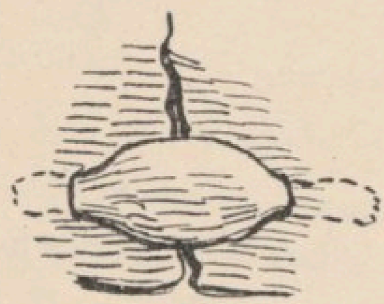
Le manche, en bois, à extrémités évasées, est assez grossièrement taillé. Il est occasionnellement garni de bandelettes de cuivre et de laiton enroulées, destinées à la fois à orner et à consolider la poignée. Certains manches se terminent en fourches très allongées à deux ou à trois branches. Le tenon est introduit à chaud dans sa gaine de bois. On l'enduit de résine *bulungu* qui coule dans les interstices et se solidifie par le refroidissement.

La soudure des sommets des gongs doubles est parfois pratiquée avec peu de soin et fort apparente, mais le plus souvent elle est imperceptible. La forme de leur poignée varie du fer à cheval au demi-cercle. Cette poignée est exposée à se déformer et à se rompre par suite de l'écartement ou du rapprochement accidentel des clochettes ; aussi les deux branches en sont elles fréquemment maintenues en place par une ligature de calamus. On fixe également, à cet effet, entre les deux branches, une petite barre transversale recouverte, ainsi que la poignée, d'éclats de calamus ou de cordelettes tressées : elle empêche à la fois l'écartement et le rapprochement des deux gongs. Certains de ces dispositifs de renforcement ont la forme d'un T renversé.

Les gongs portent fréquemment leurs percuteurs suspendus par une corde à la poignée. L'un des deux exemplaires de percuteurs figurés est une courte massue en bois dont la tête est enveloppée d'une gaine de cuir rembourrée de fibres ; l'autre est une baguette munie d'un écheveau de cordes, enroulées et agglutinées dans un enduit résineux et visqueux.

Les gongs sont souvent fêlés ou troués ; les indigènes réparent ces accidents par des applications de résine *bulungu* et de cire. Lorsque la déchirure est trop étendue ils assurent d'abord la rigidité des parois par des agrafes en fer.

Un seul exemplaire du Musée (pl. X, fig. 183), s'écartant du type décrit, est formé de deux plaques de fer unies par leur sommet, puis rabattues l'une vers l'autre sans soudure. Leur bord inférieur est légèrement relevé vers l'extérieur et les revers des deux lobes ne sont pas juxtaposés. C'est, en somme, une modification curieuse du procédé d'assemblage des autres gongs.


Procédé de réparation des gongs.

Le dernier gong figuré est une imitation du gong en fer (pl. X, fig. 184). Elle est en bois évidé, se termine par un anneau, et est couverte de dessins gravés. A première vue, on serait tenté de la considérer comme antérieure au gong de fer, dont les éléments sont plus complexes. Une observation attentive démontre qu'elle

est, en réalité, imitée du gong métallique. Elle porte, en effet, comme son modèle des arêtes latérales. Or, ce détail est pour elle une véritable superfluité, tandis qu'il est indispensable au gong en fer, par suite de la nature des matériaux employés à sa fabrication. Les boisseliers bakuba, auteurs de cette cloche ouvragée, sont coutumiers d'imitations de ce genre.

Les gongs servent pour la danse, pour les manifestations guerrières, pour convoquer les réunions. Certains d'entre eux sont employés seulement dans des circonstances spéciales. Tel est le cas du grand gong double (pl. X, fig. 182), provenant du Kwango, où il était consacré exclusivemont à annoncer la mort des chefs de sang royal dans l'ancien royaume du Kiamvo.

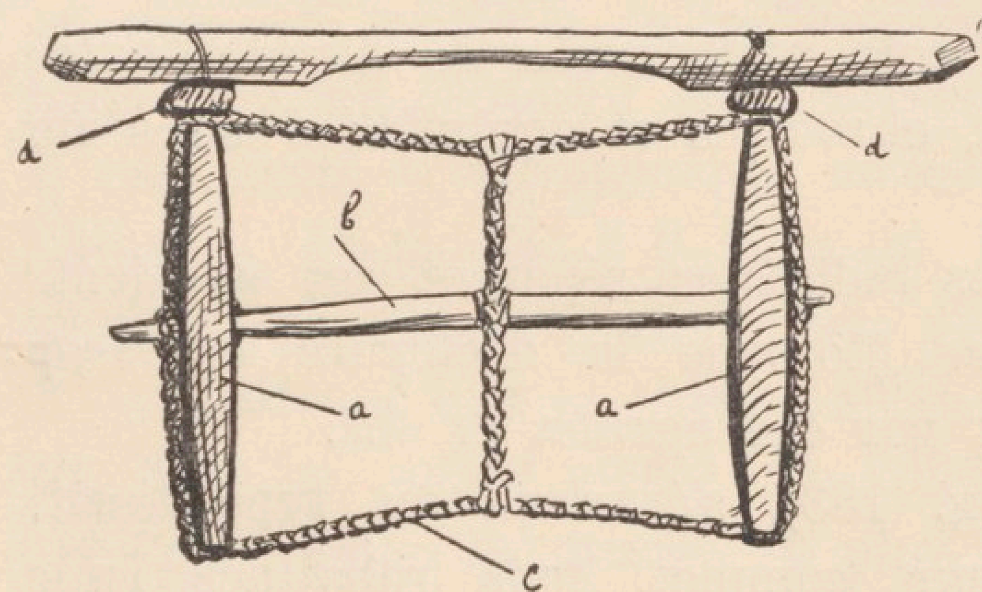
A en juger par les collections de Tervueren, le gong serait moins commun au Congo que les tam-tams et les tambours. Les seules régions représentées par des gongs (Cataractes, Stanley-Pool, Kwango, Équateur, Bangala, Haut-Ubangi, Aruwimi et Kasai), le sont assez pauvrement, bien qu'elles aient envoyé au Musée un grand nombre d'autres instruments à percussion. Parmi les documents du Musée se trouve un dessin d'un double gong, nommé *Ijwua*, en usage sur les rives du lac Léopold II, dont la poignée est garnie d'éclats de calamus. Cet instrument est renseigné comme y étant très rare.

D. — XYLOPHONES

Les xylophones congolais sont composés essentiellement d'une série de lames en bois, d'épaisseurs graduées, montées sur des chevalets ou sur des caisses de résonance constituées par des coques de cucurbitacées.

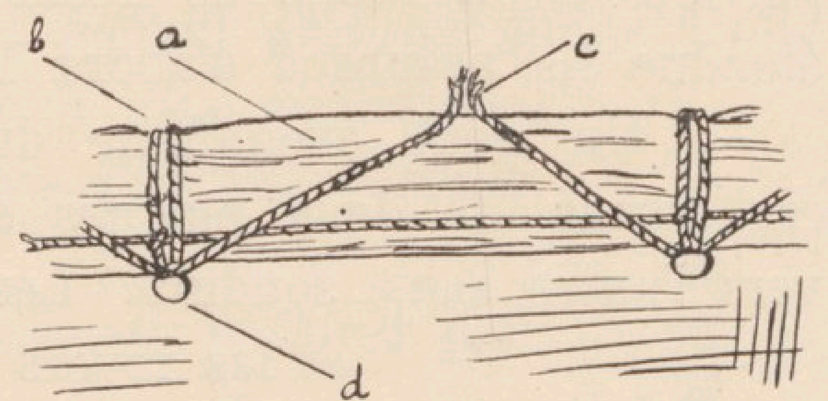
Le Musée en possède différents types marquant, selon toute apparence, des étapes de développement et attestant que cet instrument peut avoir évolué, tout au moins partiellement, sur place.

Le plus élémentaire (pl. X, fig. 185) comprend huit lames en bois rouge (*takula*), fixées à deux planchettes parallèles, posées sur champ. Un assemblage d'éclats de calamus tressés et de broches à deux pointes opposées en assure la stabilité. Les lames ne reposent pas directement sur ce chevalet, mais sur des coussinets formés d'un faisceau de paille enroulé dans une bande d'étoffe en écorce battue. Ces coussinets, dont le rôle est important, sont attachés



Procédé pour l'assemblage du chevalet. (Coupe.)
(Pl. X, fig. 185.)

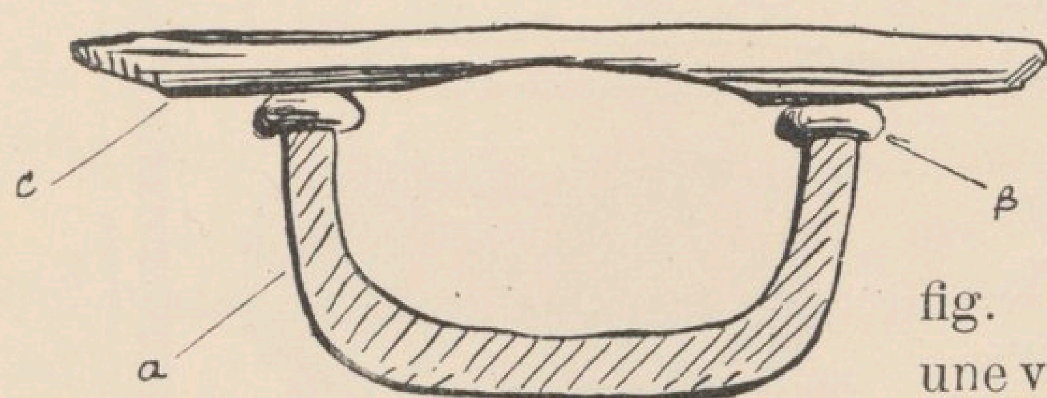
a. Planchettes.
b. Broche en bois à deux pointes traversant les parois de la planchette.
c. Ligature en éclats de calamus.
d. Coussinets.
e. Lame sonore.



Coussinet isolateur.

a. Coussinet.
b. Ligature du coussinet.
c. Cordelette servant à lier la lame sur le coussinet.
d. Trou percé dans la planchette pour le passage des liens d'attache du coussinet et de la lame à percussion.

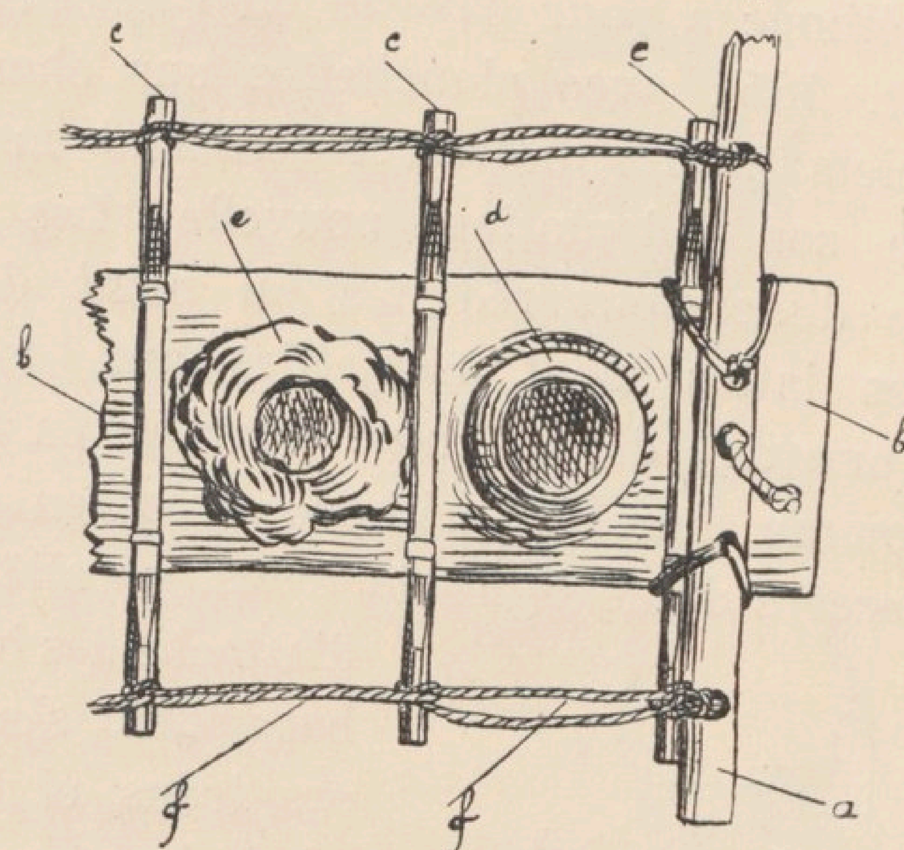
par des liens en fibres tordues au bord supérieur des planchettes percées à cet effet d'une ligne de trous. Une autre corde passant par les mêmes trous maintient les lames. Elle en contourne simplement une des extrémités, tandis que, en vue de les empêcher de glisser latéralement, elle en traverse l'autre par une ouverture étroite.



Coupe d'un xylophone.
(Pl. X, fig. 186.)
a. Bac en bois. — *b*. Coussinets.
c. Lame à percussion.

Une bretelle de rotang tressé fixée à la broche d'assemblage sert au transport de l'appareil.

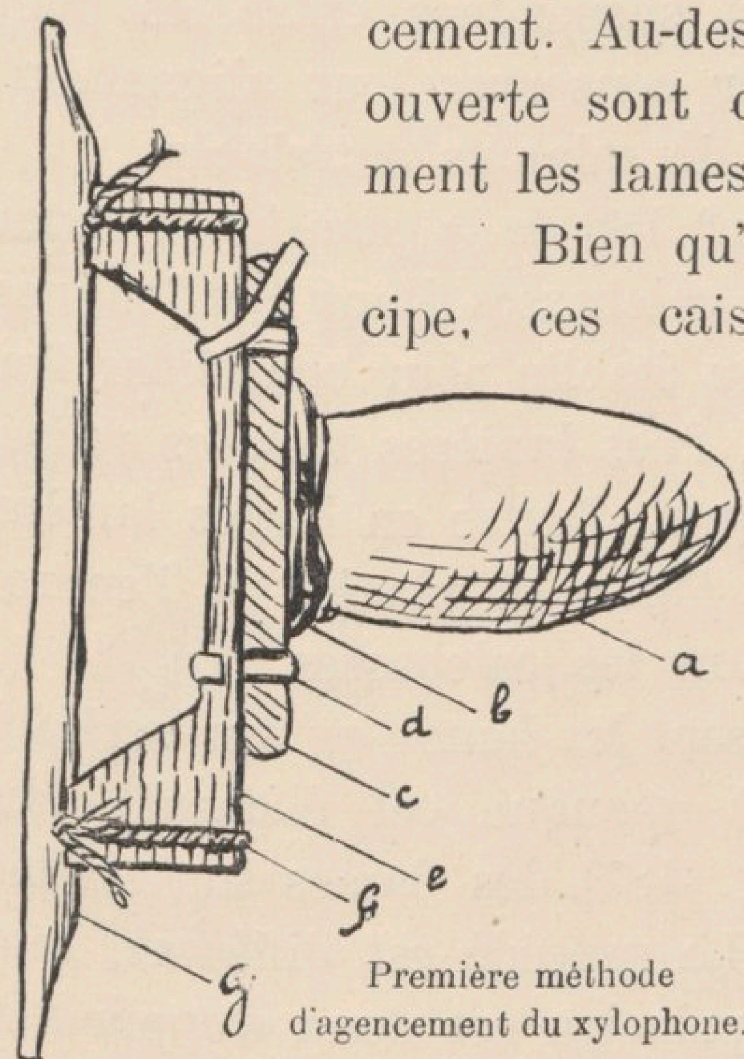
Le spécimen figuré ensuite (pl. X, fig. 186) est une variété du précédent, mais le chevalet sur lequel reposent les lames — au nombre de dix — est différent; c'est un bac en bois évidé, d'une seule pièce, formant une caisse de résonance.



Première méthode d'agencement du xylophone.
(Croquis de l'instrument avant le placement des lames.)
(Face.)
(Pl. X, fig. 187.)

a. Tige de rotang
b. Planchette.
c. Taquets.
d Calebasse non empatée.
e. Calebasse empatée de résine.
f. Courroies sur lesquelles on fixe les lames.

Dans les exemplaires suivants, le dispositif devient plus compliqué. Les lames sonores reposent sur des caisses de résonance en coques de cucurbitacées de grandeurs diverses. Ces coques sont sectionnées à l'une de leurs extrémités et placées côte à côte, d'après divers procédés d'agencement. Au-dessus de leur partie ouverte sont disposées verticalement les lames en bois.



Première méthode d'agencement du xylophone.
(Profil de l'instrument.)
(Pl. X, fig 187.)

a. Calebasse.
b. Empatement de résine.
c. Planchette.
d. Ligature du taquet à la planchette.
e. Taquet.
f. Ligature de taquet à taquet.
g. Lame de percussion.

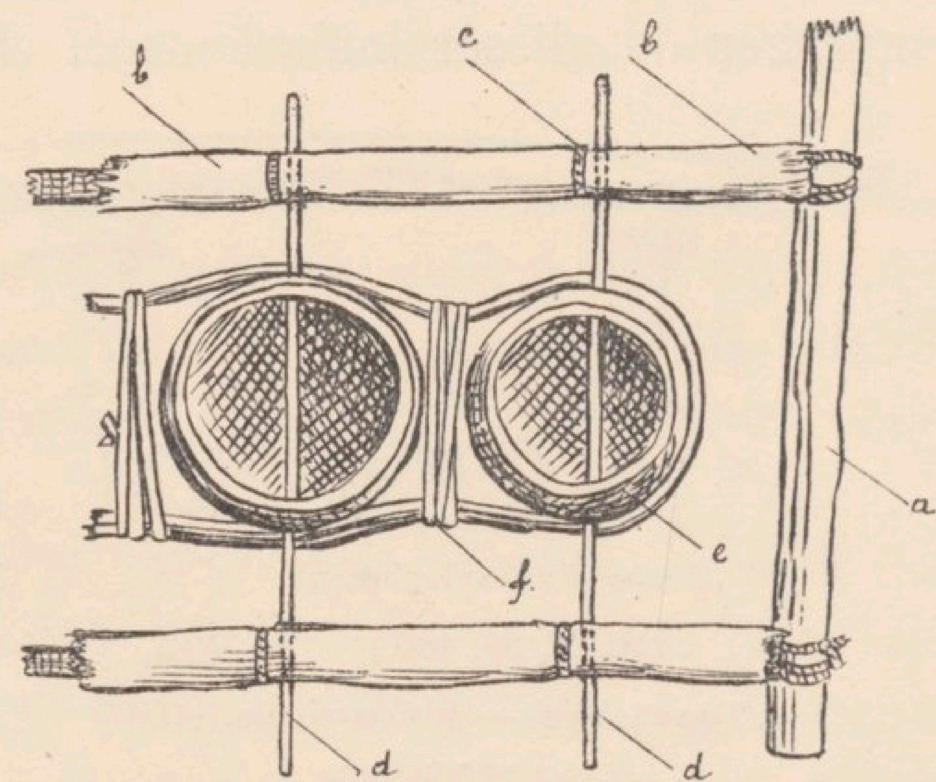
Bien qu'identiques en principe, ces caisses de résonance diffèrent notablement dans les détails de leur arrangement, établi, dans les exemplaires du Musée, d'après deux méthodes principales :

Première méthode (pl. X, fig. 187). Sur une tige de rotang courbée en demi-cercle et figurant une anse, est fixée à plat par des ligatures en calamus une planchette, d'une dizaine de centimètres de largeur et de 2 centimètres d'épaisseur environ, percée dans toute sa longueur de trous arrondis.

Les calebasses, choisies intentionnellement parmi celles dont la forme est très allongée, sont engagées dans ces ouvertures par leur extrémité sectionnée et poussées assez profondément pour que leurs bords dépassent l'orifice. Elles y sont fixées solidement au moyen de résine *bulungu*, appliquée des deux côtés.

Des taquets en bois sont attachés transversa-

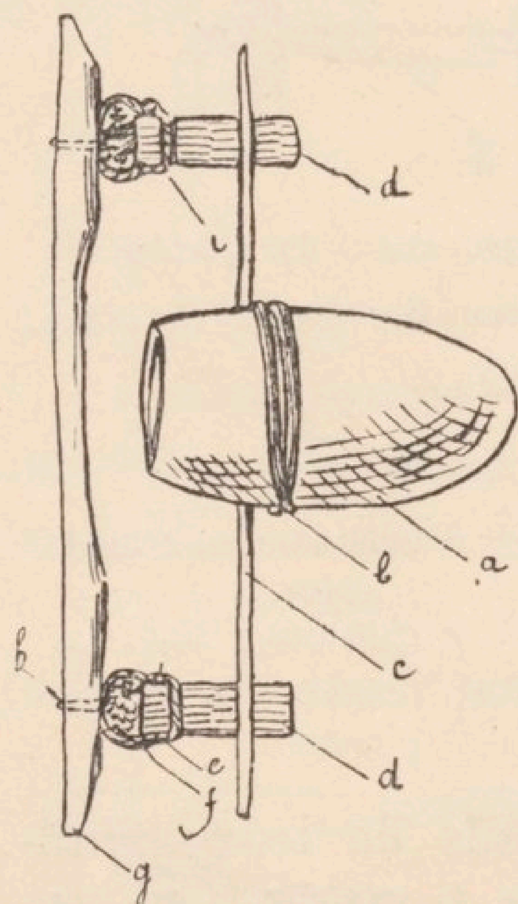
lement sur la planchette, entre les ouvertures, par une double ligne de ligatures de calamus. Leurs extrémités, taillées en biais, sont reliées les unes aux autres par deux courroies en cuir tordu, se rattachant latéralement aux deux branches de l'anse. Ces courroies, bien tendues entre les taquets, forment une sorte d'entre-deux. Sur cet isoloir, et au-dessus des ouvertures des calebasses, sont posées les lames sonores.



Deuxième méthode d'agencement du xylophone.
(Croquis de l'instrument avant le placement des lames.)
(Face.)
(Pl. X, fig. 188.)

a. Tige de rotang. — *b.* Coussinet. — *c.* Attache du coussinet. — *d.* Baguettes fixant les calebasses en les traversant de part en part ainsi que les planchettes. — *e.* Calebasses. — *f.* Lacis en rotang réunissant les calebasses.

Deuxième méthode (pl. X, fig. 188). Cette méthode a pour base le chevalet primitif (pl. X, fig. 185), avec planchettes sur champ et bourrelets intermédiaires, légèrement modifié en vue de son adaptation nouvelle. Les planchettes, de dimensions réduites au point de n'être que des lattes, sont assujetties aux deux branches d'une tige de calamus, courbée en forme d'anse comme dans la méthode précédente. Elles sont percées d'une ligne de trous, parallèles à la ligne d'attache des bourrelets; des baguettes s'engagent dans ces trous et traversent les planchettes du chevalet, après avoir embroché les parois des calebasses à quelques centimètres de leur point de section. Ces dernières restent ainsi suspendues entre les planchettes. Pour les maintenir et pour conserver leur alignement, on les assemble au moyen d'éclats de calamus entrelacés.



Deuxième méthode d'agencement du xylophone.
(Profil de l'instrument.)
(Pl. X, fig. 188.)

a. Calebasse.
b. Lacis réunissant les calebasses.
c. Baguette traversant les planchettes du chevalet et trouant la calebasse.
d. Planchette.
e. Ligature du coussinet.
f. Coussinet.
g. Lame sonore.
h. Ligature de la lame.
i. Trou de la ligature du coussinet.

Le spécimen figuré sous le n° 189 de la planche X appartient au même type; seulement, les calebasses étant fort longues, une double ligne de lacis a dû être établie pour consolider l'ensemble de la construction, l'une en fines lanières tressées reliant les extrémités non coupées des coques, l'autre en larges lanières plates appuyées aux branches de l'anse et placées à l'endroit d'intersection des broches traversant les calebasses.

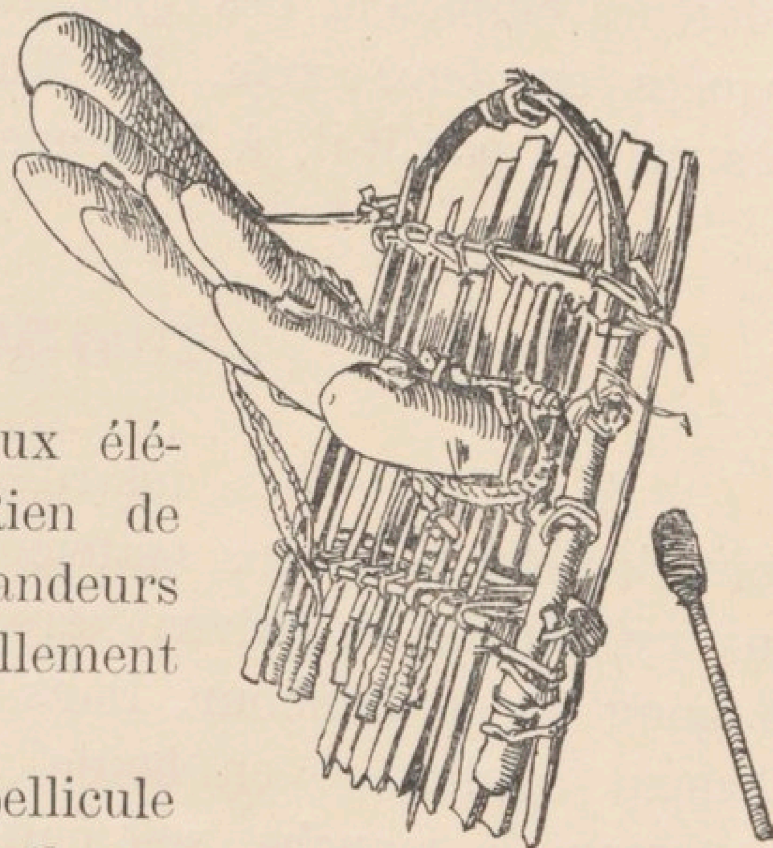
Le coussinet sur lequel reposent les lames est un veritable isolateur. Dans lesinstruments où manque cet élément indispensable de la sonorité (pl. X, fig. 187), les lames sont isolées sur des lanières de cuir tendues. Le procédé est différent, mais les résultats sont identiques; le principe est donc d'application constante. Ce coussinet est généralement de la grosseur du pouce, parfois plus volumineux, et composé d'un bourrelet de fibres d'*Urostigma* enroulé dans un tissu en écorce rouie et préparée, ou en fibres de raphia.

Les lames sont en bois dur, très sonore. On emploie de préférence le *takula*, dont les qualités, à ce point de vue, ont déja été mises en relief.

D'autres essences, d'un grain blanc ou jaune, sont mises également à contribution, mais plus rarement et, bien que choisies avec le souci du résultat musical à obtenir, elles restent inférieures au *takula*.

Pour varier les sons, les lames, dans l'intervalle des points où elles reposent sur les cadres ou sur les chevalets, sont graduellement amincies sur leur face inférieure; les extrémités sont invariablement taillées en biseau d'une façon plus ou moins accentuée; leur longueur semble parfois aussi calculée en vue de modifier la sonorité.

Ici encore, l'indigène ne suit aucune règle nettement déterminée et procède plutôt par tâtonnements.

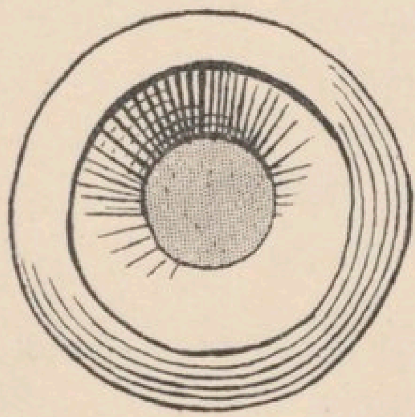


Xylophone congolais.

(Aspect de l'appareil vu par le dessous, montrant la graduation des calebasses pourvues de leur diaphragme.)

Tel est également le cas pour les caisses de résonance. Il serait logique que les calebasses fussent exactement juxtaposées aux lames et en nombre correspondant, mais généralement il n'existe entre ces deux éléments aucune corrélation d'ordre ou de nombre. Rien de rigoureux non plus dans la succession des diverses grandeurs de coques, bien que les plus longues soient habituellement placées sous les lames les plus amincies.

Il est intéressant de signaler l'utilisation de la pellicule provenant de la coque ovigère d'une araignée, sur laquelle on a déjà appelé l'attention à propos d'un tambour (1). Cette particularité se retrouve fréquemment dans le xylophone, mais elle semble avoir passé jusqu'ici inaperçue. Le spécimen figuré sous le n° 189 de la planche X en offre un exemple typique. Comme dans le tambour, le dispositif est un tube en tronc de cône découpé dans le col d'une cucurbitacée et obturé du côté le plus étroit à l'aide d'une pellicule collée avec soin. Les calebasses résonnantes sont trouées à la partie supérieure de leur extrémité inférieure et les cônes sont fixés à demeure dans le trou, la partie fermée par le diaphragme en avant, au moyen d'un empâtement de résine *bulungu* ou *elemi*. Le déplacement d'air provoqué par la percussion produit, en se répercutant sur la membrane, une vibration caractéristique analogue à celle du mirliton.



Cône diaphragmé pourvu de sa membrane.

(Pl. X, fig. 189.)

L'indigène joue du xylophone en frappant les lames à l'aide de baguettes légères munies à leur extrémité d'une boule de caoutchouc aggloméré. Il se sert toujours de deux baguettes et parfois de quatre; dans ce dernier cas il en tient deux isolées entre les doigts de chaque main. Les sons les plus aigus sont donnés par les lames les plus épaisses, les plus graves par celles le plus amincies. La sonorité de l'instrument est remarquable, et celui-ci est généralement d'une sensibilité très grande.

Le jeu du xylophone nécessite de l'habileté professionnelle. Les Asande possèdent des xylophonistes très adroits, mais tous les indigènes ne parviennent pas à se servir avec le même succès de cet instrument. Dans certaines régions il est réservé à des spécialistes ou reste l'apanage exclusif d'une caste; ainsi,

(1) Voir pp. 64 *in fine* et 65.

dans le Kwango, seuls les princes de sang royal peuvent en jouer. Les Asande et les Baluba lui donnent le nom de marimba qui sert, dans d'autres régions, à désigner, comme on le verra, des instruments absolument différents.

Sa répartition régionale mérite l'attention. On le trouve sur les rives du Kwango, chez les Baluba, les Balunda, au Katanga où il a été introduit par les populations de l'ouest, au Manyema, puis dans les régions de l'Uele et du Haut-Ubangi. Il fait donc le tour de la forêt équatoriale. Dans l'extrême sud-ouest, les indigènes emploient des xylophones demi-circulaires, ajustés sur des branches flexibles arquées en demi-cercle. Le Musée ne possède pas d'exemplaires de ces instruments très usités, paraît-il, à Malange, dans l'Angola.

A la suite des instruments à percussion figurent quatre mailloches isolées, dont l'emploi n'est pas nettement défini. Elles sont trop lourdes pour être attribuées aux xylophones et doivent être considérées comme servant surtout à battre le tam-tam, le gong ou le tambour. Dans toutes les quatre, la tête est en caoutchouc, soit simplement aggloméré en boule, soit maintenu par des cordes en fibres ou en cuir traversant le manche, soit enfin enveloppé entièrement de fibres de calamus tressées.

Le manche de l'une de ces mailloches est orné de bandes de cuivre roulées en spirale.

INSTRUMENTS A PERCUSSION

DESCRIPTION DES FIGURES

PLANCHE V

A. — TAM-TAMS

Fig. 109. — Tronçon d'arbre évidé (*takula*), percé de deux ouvertures longitudinales rectangulaires communiquant par une étroite rainure; bords échancrés.
Longueur, 57 centimètres; diamètre, 17 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 20.
La Musée possède une variation non figurée de ce type, provenant de l'Équateur (Busira) nom indigène : *Lokole*.
N° du catalogue : E. Q., XI, 45.

Fig. 110. — Tam-tam en bois jaunâtre; même ouverture que le type ci-dessus; fond plat; bords inférieurs biseautés.
Longueur, 58 centimètres; hauteur, 23 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur (Wangata).
N° du catalogue, E. Q., XI, 2.

Fig. 111. — Tam-tam en bois rouge (*takula*); à section ovale; percé de deux ouvertures carrées communiquant par une étroite rainure. Percuteurs (la paire) formés de lanières de caoutchouc roulées sur l'extrémité d'un manche en bois grossier.
Longueur, 47 centimètres; diamètre, 30/27 centimètres.
Provenance : Région maritime (Mayumbe).
N° du catalogue, R. M., XI, 3.
Le Musée possède trois autres tam-tams de même espèce, variant légèrement dans la forme et les dimensions; l'un provenant du Haut-Ubangi et catalogué H. U., XI, 19; les deux autres provenant du Kwango (Bayaka), où ils portent le nom indigène de *Mondo* et servent à transmettre les communications de village à village.
N^{os} du catalogue, K. W., XI, 1 et 3.

Fig. 112. — Même type; dessin sculpté en relief autour de l'ouverture; poignées aux deux extrémités du bloc.
Longueur, 41 centimètres; diamètre, 32/27 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 30.

Fig. 113. — Même type; moulure autour de l'ouverture; celle-ci est formée de deux trous arrondis communiquant par une étroite rainure; rondelles de cuir fermant les trous d'évidement; large courroie de suspension en cuir.
Observation. — Le tam-tam a été ouvert aux extrémités et refermé par des planchettes fixées à l'aide de résine *bulungu*; ces ouvertures sont visiblement accidentelles.
Longueur, 56 centimètres; diamètre, 40/38 centimètres.
Provenance : Manyema (région de l'Est).
N° du catalogue, R. E., XI, 7.

Fig. 114. — Tronçon d'arbre (*takula*) évidé; ouverture rectangulaire étroite. Mailloche avec pomme en étoffe recouverte de caoutchouc; manche léger.
Longueur, 94 centimètres; diamètre, 31 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U , XI, 20.
Le Musée possède un second spécimen, mais de dimensions beaucoup plus grandes (longueur, 140 centimètres; diamètre, 60 centimètres), provenant également de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 22.

Fig. 115. — Tam-tam en bois blanchâtre; massif; ouverture rectangulaire étroite; poignées arrondies, trouées.
Longueur, 136 centimètres; hauteur, 52 centimètres; largeur, 55 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 23.

Fig. 116. — Tam-tam en bois jaunâtre; ouverture du type précédent; quatre pieds à section rectangulaire; poignée droite pour le transport ménagée à chaque extrémité; mailloche du même type qu'à la figure 114.
Observation. — Fendu et réparé à l'aide de crochets en fer et de résine *bulungu*.
Longueur totale (poignées comprises), 152 centimètres; sans les poignées, 110 centimètres; hauteur totale (pieds compris), 62 centimètres; sans les pieds, 41 centimètres; largeur du corps, 50 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 22.

PLANCHE VI

Fig. 117. — Tam-tam en bois jaunâtre représentant un animal sculpté dans un énorme bloc; tête et queue formant poignées. Orné de dessins gravés; ouverture et forme générale du type précédent.
Longueur totale, 215 centimètres; longueur sans les poignées, 105 centimètres; hauteur totale, 65 centimètres; hauteur du corps prise au milieu, 34 centimètres; largeur prise au milieu, 64 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur (Bas-Ubangi).
N° du catalogue, E. Q., XI, 1.

Fig. 118. — Tam-tam en bois jaune; ouverture rectangulaire étroite; forme cylindrique; terminé par une tête humaine grossièrement sculptée.
Longueur totale, 45 centimètres; diamètre, 11 centimètres.

Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M. XI, 41.
Observation. — Ce tam-tam est de fabrication babuende (région des Cataractes).

Fig. 119. — Même type. La tête est sculptée d'une façon remarquable.
Longueur, 30 centimètres; diamètre, 65 millimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 1.
Observation. — Il est probable que les tam-tams, figurés sous les n°s 118 et 119, sont en même temps des fétiches; mais il n'est pas possible, faute de renseignements suffisants, de leur attribuer avec certitude cette destination, bien que dans d'autres régions il existe des fétiches creusés en forme de tam-tams.

Fig. 120. — Tam-tam en bois jaunâtre; forme croissant; ouverture rectangulaire étroite; baguette de percussion fixée à l'instrument par une cordelette.
Longueur, 19 centimètres; hauteur au centre, 5 centimètres; épaisseur au centre, 55 millimètres.
Provenance : Région maritime (Boma).
N° du catalogue, R. M., XI, 9.

Fig. 121. — Même type; bois brunâtre; arête dorsale; orné de dessins gravés.
Longueur : 245 millimètres; hauteur au centre, 75 millimètres; épaisseur au centre, 5 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 9.

Fig. 122. — Même type orné de dessins gravés; baguette de percussion fixée au centre de l'arête dorsale par une cordelette.
Longueur, 33 centimètres; hauteur au centre, 10 centimètres; épaisseur au centre, 7 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 8.

Fig. 123^A. — Tam-tam en bois blanc, teinté au rouge de *n'gula;* forme plate, s'évasant vers la partie inférieure; ouverture étroite pratiquée à la partie inférieure. Oreilles pour corde de suspension. Gousses de plantes contenant leurs graines sèches appliquées le long du bord intérieur de l'ouverture et maintenues à l'aide de résine (*elemi*).
Hauteur, 76 centimètres; largeur : partie supérieure, 35 centimètres; partie inférieure, 86 centimètres; épaisseur : partie supérieure, 21 centimètres; partie inférieure, 5 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue : R. K., XI, 29.

Fig. 123^B. — Le même vu par le dessous.

Fig. 124. — Même type; moins haut et plus uniforme comme largeur et épaisseur; poignées sculptées dans la partie supérieure; corde de suspension en fibres tordues; pas de gousses appliquées à l'instrument.
Hauteur, 61 centimètres; largeur : au sommet, 69 centimètres; à la base, 100 centimètres; épaisseur au sommet, 11 centimètres; à la base, 7 centimètres; au centre, 14 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 21.
Le Musée possède un autre spécimen identique provenant de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 21.

Il existe aussi dans la collection un spécimen reçu récemment du Congo, trop tard pour être figuré et montrant d'intéressants détails de décoration.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 46.

Fig. 125. — Calebasse pyriforme fixée, ouverture en bas, sur quatre pieds en calamus par un épais bourrelet de fibres et de résine; ceinture, taillée dans la crinière d'un animal, fixée au col de la calebasse au-dessus du bourrelet.
Hauteur totale, 39 centimètres; calebasse : hauteur, 27 centimètres; diamètre moyen, 18 centimètres;
Provenance : Katanga.
N° du catalogue, R. E., XI, 10.

PLANCHE VII

B. — TAMBOURS

Fig. 126. — Coque de calebasse sectionnée et recouverte de peau fixée par des chevilles en bois partie inférieure largement ouverte.
Hauteur, 75 millimètres; diamètre, 12 centimètres.
Provenance : Région de l'Est.
N° du catalogue, R. E., XI, 11.

Fig. 127. — Tambour en bois évidé blanc fusiforme, recouvert de peau d'iguane tendue par des lanières de rotang et des cordes en fibres tordues; une lanière de rotang passée au travers de la face inférieure maintient le système de tension.
Longueur, 40 centimètres; diamètre, 9 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 23.

Fig. 128. — Tambour en bois évidé, fusiforme; peaux aux deux bouts tendues de l'une à l'autre à l'aide de lanières de cuir; bariolé de peinture verdâtre, avec anneaux de couleur noire.
Longueur, 106 centimètres; diamètre supérieur, 15 centimètres; diamètre inférieur, 7 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 3.
Observation. — La peau inférieure est en partie disparue.

Fig. 129. — Même type; poignée sculptée vers le milieu du corps; orné de moulures circulaires.
Longueur, 178 centimètres; diamètre supérieur, 21 centimètres; diamètre inférieur, 9 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 2.

Fig. 130[A]. — Même type; moulures noircies au feu.
Longueur, 227 centimètres; diamètre inférieur, 9 centimètres; diamètre supérieur, 17 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 1.

Fig. 130bis. — Support du tambour précédent, en bois sculpté, représentant un homme assis en travers d'un hamac porté par deux autres hommes dont l'un tient un vase à la main; trou rond pour y passer l'extrémité du tambour.
Hauteur, 30 centimètres; largeur, 49 centimètres.
Observations. — En fort mauvais état; têtes des trois hommes enlevées; pieds de l'homme au hamac brisés et disparus; bras gauche de l'homme d'avant enlevé.

Fig. 131. — Même type; série de petites poignées sculptées allant d'une extrémité de la caisse à l'autre; pas de moulures.
Longueur, 318 centimètres; diamètre supérieur, 21 centimètres; diamètre inférieur, 12 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 3.
Le Musée possède un autre tambour un peu plus court (3^m,07), orné de moulures circulaires; même provenance.
N° du catalogue, R. C., XI, 2.

Fig. 132. — Tambour à caisse en bois; évidé d'outre en outre; forme tronconique; peaux en cuir d'éléphant tendues par des lanières de cuir de buffle; bretelle en cuir pour le transport.
Hauteur, 58 centimètres; diamètre : base, 16 centimètres; partie supérieure, 32 centimètres.
Provenance : Région du lac Léopold II.
N° du catalogue, L. L., XI, 2.
Observation. — Renseigné comme tambour de guerre.
Le Musée possède quatre exemplaires de tambours de même espèce, variant légèrement dans les détails. Les trois premiers sont des tambours de danse provenant de la région de l'Aruwimi (tribus de la Lulu). Les peaux proviennent de dépouilles d'antilopes du genre *Cephalophus* et sont tendues par des lanières de même nature; le corps de l'un d'eux est bariolé de couleur rouge. Ils sont catalogués A. U., XI, 24, 25 et 26.
Le quatrième provient de la région de l'Équateur.
Les peaux, en cuir d'antilope, sont tendues par des ficelles.
N° du catalogue, E. Q., XI, 3.

Fig. 133. — Même type; peaux provenant de dépouilles d'antilope du genre *Cephalophus*; lanières de tension et poignée de même nature; les lanières sont entre-croisées vers la partie inférieure du tambour et maintenues par une ligature circulaire.
Hauteur, 61 centimètres; diamètre supérieur, 27 centimètres; diamètre inférieur, 11 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 22.

Fig. 134. — Même type; les lanières sont entre-croisées dans les parties inférieure et supérieure, et tendues droites dans la partie centrale. A l'intérieur de l'instrument une bille libre (caillou roulé ou fragment de pierre).
Hauteur, 58 centimètres; diamètre inférieur, 20 centimètres, diamètre supérieur, 36 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi (Lulu).
N° du catalogue, A. U., XI, 22.
Le Musée possède un spécimen de même espèce, beaucoup plus petit, provenant du Haut-Ubangi et catalogué sous le n° H. U., XI, 21.

Fig. 135. — Même type; la peau de percussion est en cuir d'éléphant, l'autre en cuir d'antilope; les cordes de tension sont entre-croisées entièrement et maintenues par des ligatures transversales circulaires en cuir ou en rotang; bille à l'intérieur de l'instrument.

Hauteur, 35 centimètres; diamètre inférieur, 9 centimètres, diamètre supérieur, 25 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Bakumu).
N° du catalogue, R. E., XI, 25.
Le Musée possède un second spécimen de même origine; peaux provenant de l'antilope *Cephalophus sylvicutrix*.
N° du catalogue, R. E., XI, 12.

Fig. 136. — Même type. Les peaux sont en cuir d'éléphant tendues par des lanières en cuir de buffle. Grenaille à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 22 centimètres; diamètre supérieur, 20 centimètres; inférieur, 12 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 20.

Fig. 137. — Même type. Les courroies de tension sont en lianes tordues. Bille à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 61 centimètres; diamètre supérieur, 30 centimètres; diamètre inférieur, 10 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 8.
Le Musée possède deux spécimens de même espèce provenant des régions de l'Aruwimi et de l'Est (Bakumu) et catalogués R. E., XI, 13, et A. U, XI, 23.

Fig. 138. — Tambour à extrémité inférieure effilée et non ajourée; peaux en cuir d'antilope tendues par des lanières de même nature entre-croisées dans la partie inférieure; poignée en lanière de calamus.
Hauteur, 50 centimètres; diamètre supérieur, 17 centimètres; diamètre inférieur, 5 centimètres.
Renseigné comme tambour de danse.
Provenance : Région du Lac Léopold II (Tumba).
N° du catalogue, L. L., XI, 1.

PLANCHE VIII

Fig. 139. — Tambour à extrémité inférieure effilée et non ajourée; peaux en cuir de grande antilope *(Hippotragus equinus?)* tendues par des lanières de même nature.
Hauteur, 162 centimètres; diamètre supérieur, 45 centimètres; diamètre inférieur, 6 centimètres.
La peau inférieure est en partie détruite.
Provenance : Région du Lac Léopold II (Tumba).
N° du catalogue, L. L., XI, 3.
Renseigné comme tambour de guerre.

Fig. 140. — Tambour à caisse en bois évidé, de forme tubulaire; peaux tendues par des lanières en cuir; bretelle de suspension en éclat de calamus; grenaille à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 61 centimètres; diamètre, 20 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 5.

Fig. 141. — Même type; peaux tendues par un lacis de lanières de calamus; bretelle de transport en fibres tordues; grenaille à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 58 centimètres; diamètre, 22 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 6.

Fig. 142. — Même type; travail de vannerie plus soigné; bille à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 43 centimètres; diamètre, 26 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 7^A.
Le Musée possède un exemplaire de même espèce et de même origine, ne différant que par les détails du travail de vannerie. Il est renseigné comme tambour de danse.
N° du catalogue, R. C., XI, 7^B.

Fig. 143. — Tambour de forme ovoïde tronquée aux deux extrémités; peau en cuir d'antilope *(Hippotragus equinus)* tendue par un lacis de fines lanières de rotang exécuté avec un soin remarquable; bretelle de suspension faite d'une corde en fibres tordues dont les deux extrémités sont maintenues par un nœud d'arrêt dans une ouverture pratiquée au milieu du corps. Lourde bille roulant à l'intérieur de l'instrument.
Hauteur, 45 centimètres; diamètre au milieu, 43 centimètres; aux extrémités : inférieure, 20 centimètres; supérieure, 33 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes (village de Banza-Putu).
N° du catalogue, R. C., XI, 7^C.
Ce tambour n'est battu que pour les enterrements de chefs.

Fig. 144. — Tambour en forme de sablier; caisse en bois évidé; peaux tendues par des cordelettes en fibres de coton; le bord des peaux s'enroule sur un bourrelet de fibres qui sert de point d'appui aux cordelettes de tension; mailloche en moelle de nervure de feuille de raphia, formée de deux pièces encastrées et fixées par des chevilles en rotang.
Hauteur 23 centimètres; diamètre aux extrémités, 16 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 6.

Fig. 145. — Tambour de forme européenne; caisse en bois évidé; bords des peaux enroulés sur une tige de calamus courbée et formant bourrelets; système de tension constitué par deux cercles en bois dans lesquels s'engagent les courroies et qui viennent s'adapter exactement au-dessus des bourrelets.
Hauteur, 22 centimètres; diamètre, 37 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Semio).
N° du catalogue, R. U., XI, 11.
Le Musée possède un deuxième exemplaire de ce tambour, provenant du Haut-Ubangi et renseigné comme tambour de guerre des Sakara.
N° du catalogue, H. U., XI, 24.

Fig. 146. — Tambour à caisse en bois évidé; teinté noir; forme cylindrique. Peau fixée par des chevilles en bois; partie inférieure du corps ouverte; orné de deux moulures peintes en rouge.
Hauteur, 77 centimètres; diamètre, 25 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 11.

Fig. 147. — Même type; orné de dessins gravés peints en noir, rouge et blanc.
Hauteur, 110 centimètres; diamètre, 40 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 10.

Fig. 148. — Même type; partie inférieure non percée; orné de dessins gravés peints en noir, blanc, jaune et rouge.
Hauteur, 107 centimètres; diamètre, 35 centimètres.
Provenance : Région du Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 1.

Fig. 149. — Tambour à caisse en bois évidé, de forme tubulaire; percé d'outre en outre; partie inférieure découpée en créneaux; ouverture supérieure recouverte de peau d'iguane fixée par des chevilles en éclats de pétiole de raphia.

Nom indigène : *Maseke*.
Hauteur, 73 centimètres; diamètre supérieur, 25 centimètres; inférieur, 32 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 24.

Fig. 150. — Même type; forme cintrée; moulures à la naissance du pied et à la partie supérieure du corps; peau, en cuir d'antilope, fixée par des chevilles en bois, et consolidée par une ligature en fibres tressées; bourrelet artificiel formé au bord de l'ouverture à l'aide de lanières de rotang pour empêcher la peau de glisser; poignée en peau, découpée à même la peau de percussion.
Hauteur, 70 centimètres; diamètre supérieur, 27 centimètres; diamètre inférieur, 29 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 26.
Renseigné comme tambour de danse.
Le Musée possède un second spécimen, plus petit, de même origine.
N° du catalogue, B. G., XI, 25.

Fig. 151. — Même type; double moulure en gradin, taillée à facettes alternativement blanches ou noircies au feu.
Hauteur, 54 centimètres; diamètre supérieur, 20 centimètres; inférieur, 22 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 27.
Renseigné comme tambour de danse.

Fig. 152. — Même type; sans découpures en créneaux; partie inférieure taillée en gradins avec facettes alternativement blanchies au *pembe* ou noircies au feu. Ouverture supérieure tendue d'une pellicule de caoutchouc fixée par des chevilles en bois; mailloche avec pomme en caoutchouc, fixée au corps de l'instrument par une cordelette.
Hautueur, 23 centimètres; diamètre supérieur, 11 centimètres; diamètre inférieur, 14 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 28.
Renseigné comme tambour de danse.

Fig. 153. — Tambour à caisse en bois évidé, de forme tubulaire; corps taillé à six pans (sauf dans la partie supérieure); arêtes des pans blanchies au *pembe*; tendu de caoutchouc fixé par des chevilles en bois; mailloche avec pomme en caoutchouc, fixée par une cordelette.
Hauteur, 28 centimètres; diamètre, 8 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 30.
Renseigné comme tambour de guerre.

Fig. 154. — Tambour à caisse en bois évidé, forme tubulaire; pied percé de quatre trous rectangulaires; corps côtelé; peau (d'iguane) tendue par des agrafes en fer; corde de suspension en liane tordue.
Hauteur, 92 centimètres; diamètre, 20 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Stanley-Falls).
N° du catalogue, R. E., XI, 14.

PLANCHE IX

Fig. 155. — Tambour à caisse en bois évidé; percée d'outre en outre; la peau (qui a disparu) était tendue par un lacis de cordelettes; pied cintré, à quadruple échancrure.
Hauteur, 59 centimètres; diamètre supérieur, 23 centimètres; diamètre à l'étranglement du pied, 17 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 9.

Fig. 156. — Tambour à caisse en bois évidé; percée d'outre en outre; peau (d'iguane) tendue par des chevilles en bois; pied cintré terminé par un large plateau circulaire; oreille avec trou pour corde de suspension.
Hauteur, 69 centimètres; diamètre supérieur, 19 centimètres; diamètre à l'étranglement du pied, 10 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 33.
Observation. — Le pied, fendu, a été réparé par l'indigène à l'aide d'une agrafe en cuivre.

Fig. 157. — Même type; peau maintenue par des clous en fer (d'importation) et par une ligature en fibres tordues; bourrelet artificiel en rotang pour empêcher le glissement de la peau; pied à base peu évasée; traces d'oreille pour corde de suspension. Orné de dessins gravés et d'une forte moulure à la naissance du pied.
Hauteur, 105 centimètres; diamètre supérieur, 32 centimètres; diamètre à la base, 17 centimètres.
Provenance : Région de l'Est.
N° du catalogue, R. E., XI, 3.

Fig. 158. — Tambour à caisse en bois évidé, de forme ovoïde; pied cintré, à base élargie; peau tendue par des chevilles en bois et par une ligature en fibres tressées. Orné de dessins finement gravés à la naissance du pied.
Hauteur, 55 centimètres; diamètres : supérieur, 22 centimètres; cintre, 11 centimètres; pied, 18 centimètres.
Provenance : Région du Kwango.
N° du catalogue, KW., XI, 4.
Renseigné comme tambour de danse.

Fig. 159. — Tambour à deux faces; forme géminée du précédent; peau simplement fixée par des chevilles en bois; pas d'ornementation.
Hauteur, 35 centimètres; diamètres : extrémités, 13 centimètres; cintre, 9 centimètres.
Provenance : Région du Kwango.
N° du catalogue, K. W., XI, 5.
Renseigné comme tambour de danse.

Fig. 160. — Même type; forme légèrement modifiée; plus anguleuse; forte moulure centrale à angles coupés par des méplats ornés d'ébauches de figures humaines; corps entier couvert de dessins gravés.
Hauteur, 50 centimètres; diamètre : extrémités, 24 centimètres; cintre, 22 centimètres.
Provenance : Région du Kwango.
N° du catalogue, K. W., XI, 6.

Fig. 161. — Tambour à caisse en bois évidé; forme gobelet; pied fortement cintré à base évasée; peau fixée par des chevilles en bois; oreilles (pour y passer la corde de suspension) à la partie supérieure et au pied; cintre orné de bandes symétriques de dessins gravés.

Hauteur, 52 centimètres; diamètres : supérieur, 36 centimètres; cintre, 18 centimètres; pied, 30 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Haut-Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 34.
Observation. — Le trou pratiqué à la partie supérieure, à côté de l'oreille, servait au placement d'une membrane vibrante. (Voir pour la description de cet appareil la figure 164 de cette même planche.)

Fig. 162. — Même type; forme plus trapue; dessins gravés au cintre et à la partie supérieure; bretelle de suspension en peau de léopard; empâtement de caoutchouc au centre de la surface de percussion.
Hauteur, 39 centimètres; diamètres : supérieur, 31 centimètres; cintre, 16 centimètres; pied, 28 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Manyema).
N° du catalogue, R. E., XI, 15.
Un second exemplaire, légèrement modifié existe au Musée.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 28.

Fig. 163. — Même type; forme plus élancée; les dessins sont empâtés de couleur blanche (*pembe*).
Hauteur 41 centimètres; diamètres : supérieur, 28 centimètres; cintre, 9 centimètres; pied, 19 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 27.

Fig. 164. — Même type; oreille à la partie supérieure, représentant une tête de femme; peau (d'iguane) fixée par des chevilles en bois plantées dans une lanière circulaire de consolidation; surface de percussion empâtée de gomme; un tube tronconique (section de col de calebasse) est encastré dans la paroi près de l'oreille et fixé à l'aide de résine; l'extrémité du tube, placée vers l'intérieur, est refermée par une membrane vibrante faite d'un sac ovigère d'araignée.
Hauteur, 38 centimètres; diamètres : supérieur, 30 centimètres; cintre, 15 centimètres; pied, 22 centimètres.
Provenance : Katanga (Basera).
N° du catalogue, R. E., XI, 16.

Fig. 165. — Tambour à caisse en bois évidé; pied constitué par une bande circulaire sculptée à jour; peau en cuir d'éléphant fixée par des agrafes en fer; orné de dessins gravés.
Hauteur, 50 centimètres; diamètres : supérieur, 48 centimètres, central, 72 centimètres, inférieur, 48 centimètres; hauteur du pied, 11 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 29.

Fig. 166. — Tambour à caisse en bois évidé; tendu de peau d'antilope fixée par des chevilles en bois; pied à quatre branches reposant sur plateau arrondi; tige centrale, cylindrique, creuse; poignée latérale simulant un bras humain; entièrement orné de dessins gravés par bandes alternativement foncées ou claires.
Hauteur totale, 87 centimètres; diamètres : supérieur, 24 centimètres, inférieur, 32 centimètres; pied (plateau), 25 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 35.

Fig. 167. — Tambour à caisse en bois évidé de forme demi-ovoïde; tendu de peau fixée par des chevilles en bois et supporté par une statuette représentant une femme agenouillée.
Hauteur totale, 108 centimètres; corps du tambour : hauteur, 28 centimètres, diamètre, 16 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Manyema).
N° du catalogue, R. E., XI, 33.

Observation. — Il est probable que ce tambour est en même temps un fétiche; mais les renseignements qui l'accompagnent ne permettent pas de lui attribuer avec certitude cette destination.

Fig. 168. — Tambour en bois évidé; tendu de peau d'antilope fixée par des chevilles en bois; bande de consolidation en fibres tressées; pilier creux mettant en communication les deux parties de la caisse résonnante; anses arrondies; ornementation de dessins gravés.
Hauteur, 83 centimètres; diamètre : de la surface de percussion, 25 centimètres; du pilier, 10 centimètres; du pied, 22 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 25.

Fig. 169ᴬ. — Tambour à caisse en bois évidé, noirci; tendu de peau fixée par des chevilles en bois; pied (ou poignée) de forme cintrée, très court; la base du corps est découpée en folioles alternativement noircis ou blanchis.
Hauteur avec pied, 24 centimètres; sans le pied, 19 centimètres; diamètre supérieur, 14 centimètres.
Provenance : Région maritime (Boma).
N° du catalogue, R. M., XI, 8.

Fig. 169ᴮ. — Le même instrument vu par le dessous.

Fig. 170. — Tambour à caisse en bois évidé; terminé par une poignée droite; peau fixée par des chevilles en bois.
Longueur totale, 35 centimètres; longueur sans la poignée, 21 centimètres; diamètre, 20 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 34.
Observations. — Ce tambour est un diminutif du tambour de même forme en usage à l'est du Tanganika et dont on enfonce la tige en terre pour le maintenir debout; le Musée ne possède aucun renseignement sur la façon dont les indigènes se servent du tambour figuré sous le n° 170; il est possible que, vu ses dimensions, la poignée serve exclusivement à le tenir à la main.

Fig. 171. — Tambour à caisse en bois évidé, très dur; forme légèrement tronconique, irrégulière; peau (d'iguane) maintenue par des chevilles en bois plantées dans une bande de consolidation; trou rond à la base et à la paroi latérale; celui-ci est entouré d'applications de perles d'importation; oreille avec lanière de suspension.
Hauteur, 26 centimètres; diamètre inférieur, 26 centimètres; diamètre supérieur, 18 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 4.

Fig. 172. — Tambour à caisse en terre cuite; forme ovoïde à extrémités tronquées; peau d'iguane tendue par un lacis de lanières de rotang couvrant tout le corps de l'instrument; bourrelet de vannerie protégeant le fond.
Hauteur, 26 centimètres; diamètre supérieur, 21 centimètres; panse, 30 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur (lac Tumba).
N° du catalogue, E. Q., XI, 5.

Fig. 173. — Même type; forme pot à frire; peau en cuir d'antilope; fond protégé par des rondelles de peau; lanière de transport en fibres tressées.
Hauteur, 27 centimètres; diamètre supérieur, 29 centimètres; panse, 33 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 36.

Fig. 174. — Même type; croisillon en rotang et rondelles de peau protégeant le fond; lanière de transport en rotang.
Hauteur, 25 centimètres; diamètre supérieur, 28 centimètres; panse, 30 centimètres;
Provenance : Région de l'Équateur (lac Tumba).
N° du catalogue, E. Q., XI, 6.

PLANCHE X

C. — GONGS

Fig. 175. — Gong en fer; deux feuilles symétriques sont soudées en saillies formant arêtes latérales; manche en bois fixé à la résine.
Hauteur avec manche, 46 centimètres; cloche : hauteur, 32 centimètres; ouverture, 14 centimètres.
Provenance : Région des Bangala (Mongala).
N° du catalogue, B. G., XI, 1.
Le Musée possède trois spécimens de même espèce, mais de dimensions différentes, provenant des régions de l'Aruwimi-Uele, du Haut-Ubangi et de l'Équateur. Ceux du Haut-Ubangi et de l'Équateur sont renseignés comme gongs de guerre. Les manches en bois n'existent pas ou sont disparus.
N^{os} du catalogue, A. U., XI, 31; H. U., XI, 26; E. Q., XI, 8.

Fig. 176. — Même type; la base du tenon est percée de deux rainures longitudinales; l'extrémité inférieure de la cloche est consolidée par une lame de fer posée en bordure.
Hauteur totale, 112 centimètres; cloche : hauteur, 95 centimètres; ouverture, 28 centimètres.
Observation. — Troué à la partie inférieure.
Provenance : Haut-Ubangi (Sango).
N° du catalogue, H. U., XI, 25.

Fig. 177. — Même type; manche fourchu, très long, taillé d'une seule pièce.
Hauteur totale, 107 centimètres; cloche : hauteur, 40 centimètres; ouverture, 11 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 2.
Le Musée possède un second spécimen de la même espèce avec manche en trident (les trois branches sont cassées et ont disparu), provenant de la région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 9.
Deux autres exemplaires (non figurés) sont dépourvus de manche et le tenon est recourbé en œillet.
Provenance : Régions du Kasai et de l'Équateur.
N^{os} du catalogue, R. K., XI, 73; E. Q., XI, 44.

Fig. 178. — Gong double. Deux gongs simples sont soudés par leur prolongement supérieur; ligature en lanières de rotang, maintenant les deux branches de la poignée; mailloche constituée par un bâtonnet dont l'extrémité taillée en massue est enveloppée de cuir rembourré de fibres.
Observation. — L'une des cloches, fendue à la partie inférieure, est réparée à l'aide d'une agrafe en fer et la fente est bouchée à la cire.
Hauteur totale, 37 centimètres; cloches : ouverture, 13 centimètres.
Provenance : Région du Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 5.

Le Musée possède trois autres spécimens de même espèce avec variations dans les dimensions et dans le dispositif des ligatures réunissant les deux branches de la poignée.
Provenance : Régions du Stanley-Pool et du Kasai.
Nos du catalogue, S. P. XI, 4, et R. K., XI, 31 et 74.

Fig. 179. — Même type; la poignée est maintenue par un lacis de rotang en forme de T renversé.
Hauteur totale, 21 centimètres; cloche : ouverture, 10 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 19.
Le Musée possède un second spécimen de même provenance mais dont la poignée ne porte pas de ligature en rotang.
N° du catalogue, R. C., XI, 18.

Fig. 180. — Même type; forme droite; lacis de lanières de rotang soigneusement tressées maintenant les branches de la poignée.
Hauteur totale, 28 centimètres; cloches : ouverture, 8 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 20.

Fig. 181. — Même type; la poignée est pourvue d'un bâtonnet d'écartement, le tout assemblé et recouvert de corde tressée, enroulée deux fois sur elle-même; mailloche constituée par un bâtonnet sur lequel s'enroule, agglutinée dans un enduit résineux gluant, une corde de même nature que celle de la poignée; anneau d'attache en laiton.
Hauteur totale, 47 centimètres; ouverture des cloches, 12 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 3.

Fig. 182. — Même type; de dimension considérable; poignée libre.
Observation. — Servait à annoncer la mort d'un chef de sang royal dans le royaume de Kiamvo (Kwango); a appartenu à Muene-Putu-Kasongo.
Hauteur totale, 73 centimètres; ouverture des cloches, 26 centimètres.
Provenance : Région du Kwango.
N° du catalogue, K. W., XI, 8.

Fig. 183. — Gong en fer formé de deux feuilles de fer dont les lobes symétriques sont rabattus l'un vers l'autre, sans se toucher.
Hauteur, 155 millimètres; diamètre ouverture, 165 millimètres.
Provenance : Katanga.
N° du catalogue, R. E., XI, 17.

Fig. 184. — Gong en bois sculpté; imitation du gong en fer; orné de dessins gravés.
Hauteur totale, 26 centimètres; ouverture, 95 millimètres.
Provenance : Région du Kasaï.
N° du catalogue, R. K., XI, 32.

XYLOPHONES

Fig. 185. — Xylophone composé de huit lames en bois rouge (*takula*) fixées sur deux planchettes parallèles formant chevalet. Coussinets isolateurs de fibres enveloppées d'étoffe en écorce battue; anse en lanières de rotang tressées.
Longueur totale, 75 centimètres; largeur, 50 centimètres; hauteur, 21 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 54.

Fig. 186. — Variété du même type. Les lamelles, au nombre de dix, reposent sur un bac en bois évidé formant caisse de résonance; mailloches à boule de caoutchouc légères.
Longueur, 73 centimètres; largeur, 40 centimètres; hauteur, 15 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 31.
Observation. — Cet instrument, bien que recueilli dans la région des Bangala, est d'origine asande.

Fig. 187. — Xylophone composé de dix lamelles en bois (*takula*) reposant sur un système de courroies tendues entre les extrémités d'une anse en calamus courbé; taquets en bois supportant les courroies; table de résonance constituée par une série de calebasses, fixées à l'aide de résine *bulungu*, dans les ouvertures d'une planchette attachée aux branches de l'anse
Largeur de l'appareil, 78 centimètres; hauteur (anse non comprise), 38 centimètres; hauteur totale (avec l'anse), 81 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 55.

Fig. 188. — Xylophone composé de onze lames en bois jaunâtre fixées sur cadre; anse en rotang courbé réunissant les deux planches parallèles du cadre. Coussinets isolateurs constitués par des pièces de tissus roulées en bourrelet; table de résonance formée d'une série de calebasses assemblées par des lanières de rotang et maintenues sous les lames par des baguettes qui les traversent et dont les extrémités s'engagent dans les planchettes du cadre.
Largeur de l'appareil, 63 centimètres; hauteur (anse non comprise), 41 centimètres; hauteur (anse comprise), 63 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 59.
Observation. — L'origine exacte de cet instrument n'est pas bien établie; il est parvenu au Musée sans indication spéciale, avec un envoi provenant de la région de l'Aruwimi.

Fig. 189. – Même type; les calebassses sont maintenues par deux lignes de ligatures dont l'une est traversée par les baguettes d'attache; coussinets constitués par des bourrelets d'étoffe en écorce battue enveloppés de tissu de fibres de raphia.
Détail caractéristique. — Dans l'extrémité supérieure des calebasses est encastré un cône (section de col de cucurbitacée), dont l'un des bouts est fermé par un diaphragme constitué par la pellicule du sac ovigère d'une araignée.
Largeur, 82 centimètres; hauteur (anse non comprise), 48 centimètres; hauteur (anse comprise), 79 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 32.
Observation. — Même réserve au sujet de l'origine que pour l'exemplaire figuré sous le n° 186.
Le Musée possède un second spécimen de l'espèce provenant du Kwango.
N° du catalogue, K. W., XI, 8.

MAILLOCHES

Fig. 190. — Mailloche à boule en caoutchouc aggloméré maintenue par des cordes en fibres et des lanières en cuir tordu passant dans le manche; manche court en bois rougeâtre.
Longueur totale, 24 centimètres; boule : hauteur, 9 centimètres; diamètre, 6 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 29.
Mailloche de tam-tam ou de gong.

Fig. 191. — Mailloche à boule de caoutchouc; manche en bois blanc, léger, à extrémité élargie; relief à la partie médiane.
Longueur totale, 29 centimètres; boule : hauteur, 6 centimètres, diamètre, 4 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 30.
Mailloche de tam-tam, gong ou tambour.
Le Musée possède un autre percuteur de même espèce à manche en rotang strié et de même provenance.
N° du catalogue, B. G., XI, 29.

Fig 192. — Même type; boule plus grosse; manche renflé à l'extrémité et entièrement recouvert de lanières de cuivre bordées de lignes de pointillé gravé. Bande de suspension en cuir.
Longueur totale, 28 centimètres; boule : hauteur, 8 centimètres, diamètre, 5 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 7.

Fig. 193. — Mailloche à boule de caoutchouc entièrement enveloppée de lanières de rotang tressées; manche lourd, en bois rougeâtre (*takula*).
Le Musée possède la paire.
Longueur totale, 31 centimètres; boule : hauteur, 85 millimètres; diamètre, 7 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 32.
Le Musée possède un percuteur de même type provenant du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 30.

CHAPITRE VI

INSTRUMENTS A VENT

Simplicité des instruments à vent congolais. — Absence de plan chez les artisans congolais. — Répartition des instruments à vent. — Principes qui ont présidé à cette répartition.

A. Les trompes. Trois genres : L'ivoire, la corne, le bois. — Observations au sujet des trompes en bois. — Trompes en corne. — Détails sur leur agencement. — Trompes en ivoire. — Divers procédés d'application. — Ornementation. — Aire de dispersion des trompes.

B. Les sifflets. Deux genres : A trou d'échappement d'air ou en cul de sac. — Particularités de ces deux types. — Figurine à caractère archaïque. — Sifflets à renflement. — Sifflets-trompettes. — Procédés de fabrication des sifflets. — Aire de dispersion des sifflets.

C. Les flûtes. — Matière mise en usage pour leur fabrication. — Flûtes en bois. — Chalumeau. — Flûte à embouchure latérale. — Aire de dispersion des flûtes.

Description des instruments à vent figurés.

Le noir n'a pas su faire preuve de beaucoup d'esprit d'initiative en confectionnant ses instruments à vent. Il s'est borné à adapter à ses besoins des formes naturelles, sauf dans la fabrication de quelques flûtes d'ailleurs rudimentaires dont le modèle est peut-être dû à des influences extérieures. A côté du chalumeau pastoral et de la flûte de Pan, qui est, somme toute, un sifflet composé, il possède à peine quelques instruments à trois ou à cinq trous, dont il parvient à tirer des sons bien combinés. Il ne connaît que des instruments mis en jeu par le souffle de la bouche; de temps immémorial, il fait usage du soufflet de forge africain et cependant il n'a jamais songé à en appliquer le principe à quelque essai d'instrument rustique.

En matière de perfectionnement naturel, le progrès est dû, en grande partie, à la nécessité et à la difficulté que le primitif éprouve à trouver en lui-même, ou autour de lui, des éléments tout préparés ou facilement assimilables, pour la satisfaction de ses besoins ou de ses passions. Le Congolais, par exemple, ignore la fourchette parce qu'il possède un organe de préhension, mais il a su découvrir une adaptation de la cuiller et la perfectionner parce qu'il ne pouvait en trouver l'équivalent en lui-même.

Un fait du même genre s'observe au sujet des instruments de musique. L'indigène a développé, transformé, perfectionné les modèles suggérés par la nature en raison surtout de la rareté ou de l'imperfection des formes premières à sa portée. Une exception pourrait être faite à ce principe. Chez aucune peuplade congolaise on n'a constaté l'existence, avant l'arrivée des blancs, de la coutume de siffler de la bouche. Même aujourd'hui, après vingt-cinq années d'occupation, on n'a pas encore mentionné, que nous sachions, un fait de ce genre.

En ce qui concerne les instruments à vent, l'indigène a trouvé en abondance

dans le règne animal et dans le règne végétal des éléments d'adaptation facile comme forme et comme matière. Aussi n'a-t-il guère essayé d'aller au delà. Le classement d'objets aussi primitifs créés au hasard de l'impulsion naturelle, sans patrons fixes, sans plan préconçu, présente certaines difficultés. On ne peut se placer, pour les juger, à un point de vue européen ; il est même impossible de les rapporter d'une façon précise à des modèles connus. Des formes devenues dans la suite des temps, et après des modifications successives, fort dissemblables, peuvent dépendre d'une conception commune et avoir été au début des variations du même type. Il importe de les étudier en faisant abstraction de nos idées ou de nos préjugés, et d'établir, autant que possible, les groupements naturels, d'après la pensée probable des artisans indigènes.

La partie des collections du Musée que nous allons examiner dans ce chapitre a donc été répartie en trois séries, personnifiées par des types conventionnels à notations bien distinctes : La trompe, le sifflet et la flûte.

Pour simplifier le classement, et aussi pour suivre une voie logique, il a fallu tenir compte du manque de caractère bien nettement tranché de plusieurs exemplaires. Afin de ne pas trop diversifier les groupements, on les a associés aux types clairement déterminés auxquels il sont le plus étroitement affiliés. On a, par exemple, rattaché au genre sifflet quelques spécimens apparentés, qui s'écartent cependant de ce type sous certains rapports. La série des flûtes comprend, de même, des instruments dont le principe est identique à celui des sifflets, mais dont la forme est différente et dont les trous à échappement d'air sont multiples.

A. — TROMPES

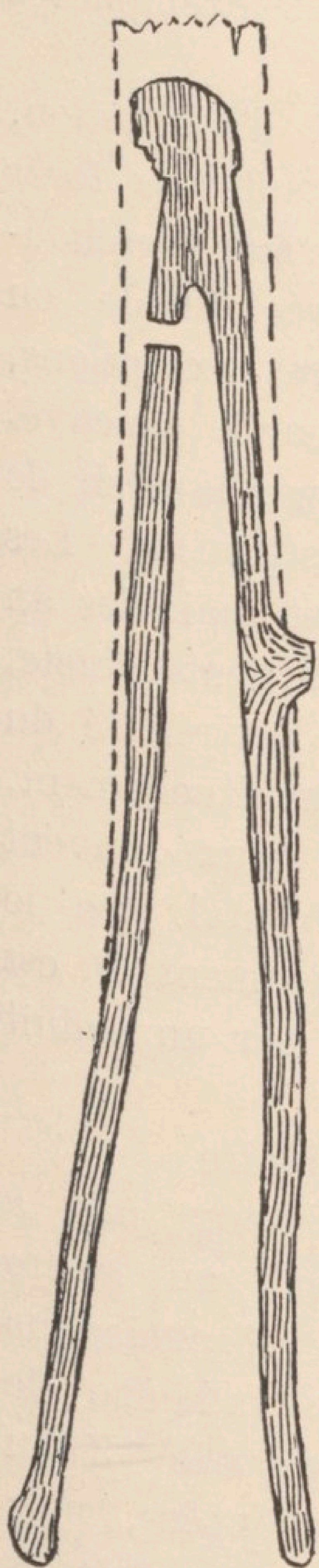
Les trompes congolaises se répartissent en trois genres, se diversifiant par leur matière première : le bois, la corne ou l'ivoire.

L'ivoire est de beaucoup le plus utilisé; au point de vue de la matière, de la forme et de la variété, il se prête le mieux à une transformation en instrument à vent.

La corne n'offre pas les mêmes ressources ; aussi est-elle employée dans des proportions plus restreintes, bien qu'elle soit abondante et d'une mise en œuvre facile. Elle reste forcément limitée à certaines formes primitives invariables.

Quant au bois, il est rarement mis à contribution. Les troncs creux, les grosses branches dont la disposition s'adapte aux exigences de l'instrument ne se rencontrent pas fréquemment et le laborieux travail d'évidement des fûts pleins produit des résultats médiocres. Le Musée possède trois spécimens seulement de ce genre, localisés tous trois dans la région des Cataractes, c'est-à-dire dans une zone où l'éléphant est relativement rare. On en trouve cependant encore ailleurs, et Schweinfurth a publié deux dessins de trompes en bois, appartenant à des populations du nord chez lesquelles l'éléphant est commun. Leur principe, même la forme de certains d'entre eux, sont identiques à ceux des trompes en bois du Musée. On ne

peut considérer comme appartenant au même groupement naturel certains instruments en bois, dérivés des trompes en ivoire dont ils sont la fidèle copie (pl. XIV, fig. 245). Nous connaissons, mais le Musée n'en possède pas de spécimen, des trompes en bois gigantesques, provenant de la région des Cataractes également, et taillées dans de grosses branches à courbe adéquate à celle des trompes d'ivoire. Ce modèle pourrait, lui aussi, être inspiré par les oliphants d'ivoire.



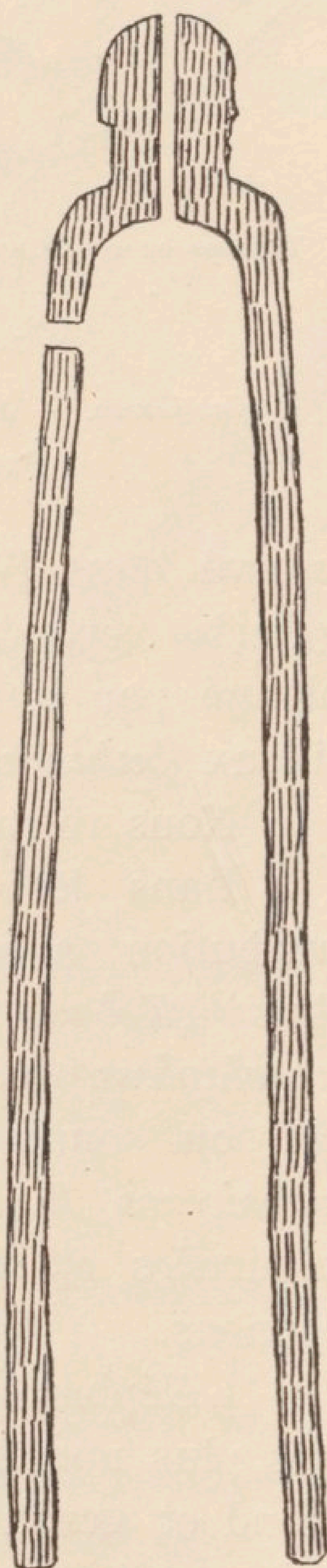
Trompe en bois creux naturel.

(Coupe.)

(Pl. XI, fig. 194.)

N. B. — La ligne de pointillé indique la partie du tronc amincie par l'indigène.

La trompe la plus élémentaire et la plus pittoresque est la trompe en bois faite d'un fragment creux de tronc. Elle a conservé dans toute sa partie inférieure l'aspect brut et rugueux de l'arbre dont elle fut détachée; la partie supérieure est tant bien que mal amincie au couteau suivant la ligne intérieure du creux, lequel se rétrécit graduellement vers le haut; un trou carré pratiqué latéralement sert d'embouchure. L'instrument se termine par une grossière ébauche de tête humaine.



Trompe en bois évidé.

(Coupe.)

(Pl. XI, fig. 195.)

Ce curieux exemplaire témoigne, une fois encore, de la constante préoccupation du noir d'utiliser les formes naturelles dont son esprit d'observation a saisi les propriétés particulières, même lorsqu'elles se présentent sous des apparences défectueuses. Parmi les corps creux le tronc d'arbre est certainement le moins apte à une transformation. Il est néanmoins le point de départ de plusieurs séries d'instruments, et il peut être considéré non seulement comme un type primitif de trompe naturelle, mais, on l'a vu, comme l'ascendant vraisemblable du tam-tam et du tambour.

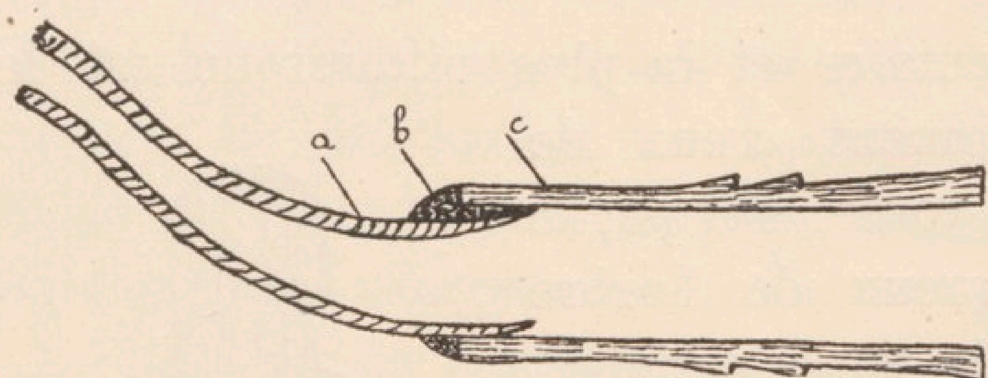
Lorsque le noir, pour suppléer à l'imperfection et à l'insuffisance des troncs creux naturels, s'est mis à évider des tronçons d'arbre et à les transformer en trompes, il est arrivé à des résultats ressemblant d'une manière frappante à certains tambours et tam-tams étudiés antérieurement. Ainsi se justifient une fois de plus les observations présentées alors au sujet de la communauté d'origine de ces divers instruments (1).

Les trompes artificielles en bois, évidées par l'extrémité, qui reste libre, répondent imparfaitement au but pour lequel elles ont été créées. Leurs poignées terminales sont couronnées par de grossières ébauches de sculpture, représentant une

(1) Voir pp. 54 et 55.

tête humaine ou un buste dont les bras arrondis servent d'anses pour le transport. Un étroit canal tubulaire traverse d'outre en outre ces poignées dans le sens de l'axe. On remarque une grande similitude dans le dessin des têtes des trois exemplaires décrits, ce qui démontrer leur parenté.

Les trompes en corne nécessitent seulement un minime travail d'adaptation. La partie creuse se prolongeant jusqu'à l'extrémité de la corne, il a suffi de forer une ouverture latérale pour former l'embouchure. Cette dernière est carrée, ovale ou taillée en losange; sauf de rares exceptions, elle est toujours pratiquée à la partie concave, disposition évidemment inspirée par le désir de faciliter le maniement de l'instrument. Les parois sont quelquefois raclées et amincies au couteau. La pointe reste généralement intacte, mais quand elle est sectionnée, l'extrémité du creux apparaît et n'est pas, habituellement, rebouchée. Le pavillon est le plus souvent conservé dans l'état où il était après l'enlèvement de la corne du frontal. On le régularise cependant à l'occasion par une section; de plus, assez fréquemment, il est prolongé par une allonge en bois, de coupe légèrement évasée, fixée par un enduit résineux (*bulungu*).



Trompe en corne avec pavillon en bois. (Coupe.)

(Pl. XI, fig. 202.)

a. Corne. — *b*. Empâtement résineux.
c. Pavillon en bois.

Nous retrouverons les mêmes particularités dans les trompes en ivoire.

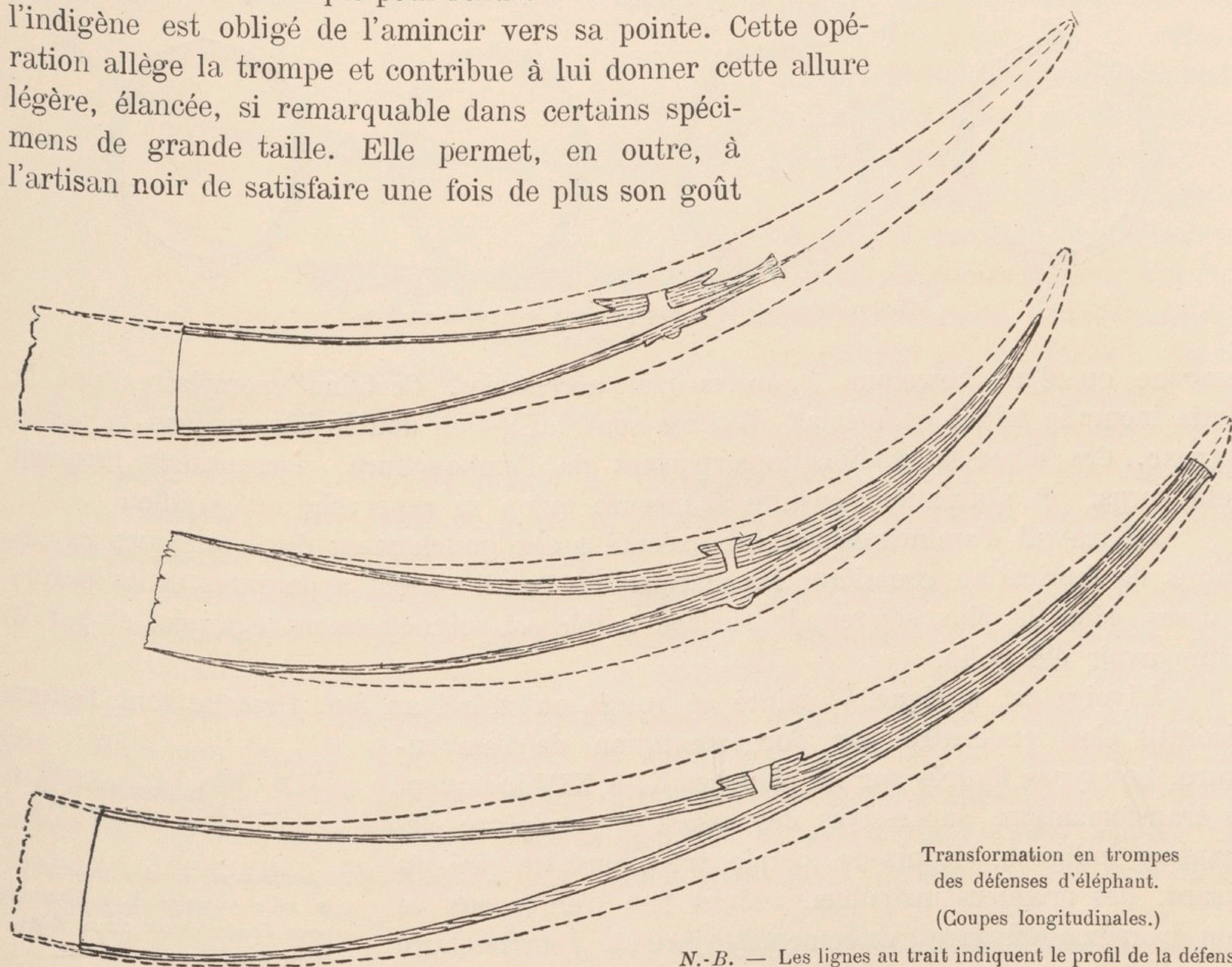
Dans les trompes en corne appartenant au Musée les animaux mis à contribution appartiennent au groupe des antilopes, et spécialement au genre Kobus (*Kobus Penricii*), Hippotragus (*Hippotragus equinus*) et Tragelaphus (*Tragelaphus gratus*). Cette dernière antilope, connue sous le nom indigène de *Vuli* ou antilope harnachée géante, est souvent confondue avec le Kudu (*Strepsiceros kudu*). Celui-ci possède des cornes beaucoup plus développées, plus contournées et fournit de belles trompes sinueuses dont le Musée détient quelques spécimens.

L'éléphant procure incontestablement aux indigènes leurs trompes les plus belles et les plus nombreuses. La courbe sobre et élégante de la défense, son creux naturel profond et graduellement rétréci, la variété de ses dimensions sont autant d'éléments mis à profit par les artisans noirs. Depuis le petit cornet d'appel jusqu'à l'oliphant gigantesque il existe des trompes en ivoire de toutes les tailles. Junker en cite qui ont 2 m. de longueur à peu près; Von François en a rapporté, de la Busira, des exemplaires de 1 1/2 m. de long. A la vérité, cette dimension avait été atteinte grâce à l'adjonction d'un pavillon en bois de $0^{m},60$. La plus longue de celles du Musée a $1^{m},65$ de longueur.

La forme générale ne peut évidemment varier que dans les limites d'une courbe plus ou moins infléchie, mais la fantaisie du fabricant rehausse fréquemment les instruments de détails ornementaux gracieux.

Le travail d'adaptation est plus compliqué que dans les autres espèces de trompes, par suite de la disposition spéciale du creux des défenses qui se prolonge

rarement jusqu'aux deux tiers de la longueur totale (1). L'épaisseur de la défense au niveau de l'endroit où se termine le creux est donc assez considérable, et tant pour les besoins de la sonorité que pour rendre l'instrument maniable, l'indigène est obligé de l'amincir vers sa pointe. Cette opération allège la trompe et contribue à lui donner cette allure légère, élancée, si remarquable dans certains spécimens de grande taille. Elle permet, en outre, à l'artisan noir de satisfaire une fois de plus son goût de la décoration. Tout en grattant l'ivoire inutile, il a soin, en effet, de ménager des reliefs dans lesquels il découpera l'embouchure et les ornements.

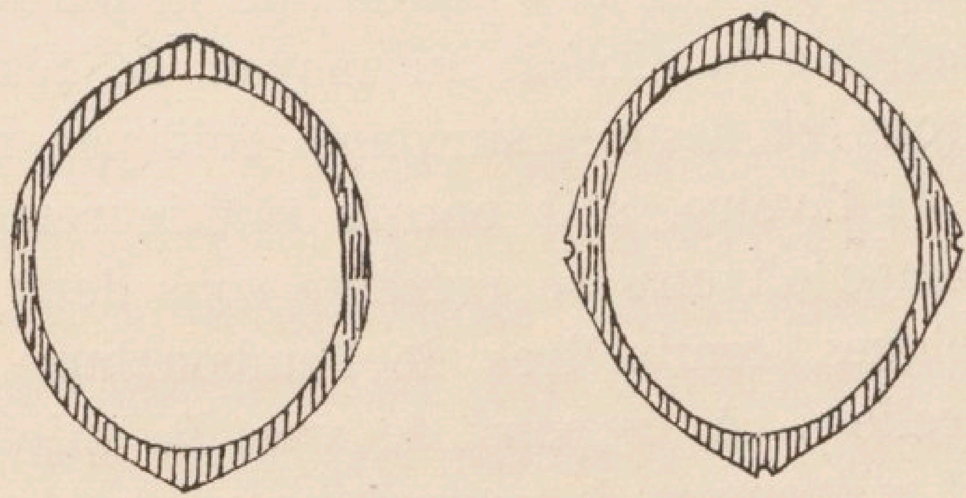


Transformation en trompes des défenses d'éléphant.

(Coupes longitudinales.)

N.-B. — Les lignes au trait indiquent le profil de la défense avant le travail de l'indigène.

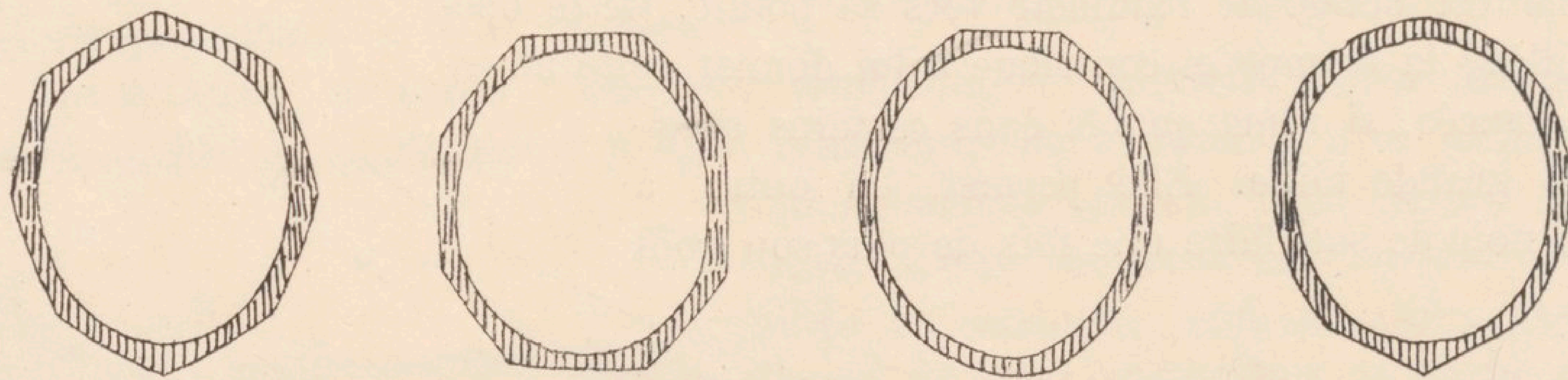
Le dégrossissement de la défense présente peu de difficulté. L'ivoire se laisse facilement entamer, et le noir est patient; en dépit de son outillage rudimentaire, il n'hésite pas à s'attaquer à des pièces énormes. En général, il semble les choisir systématiquement longues, minces, évidées profondément. Dans les types les plus grossiers on en remarque cependant de fort lourdes. L'indigène ne suit pas toujours, en les raclant, le contour arrondi du creux; il modifie fréquemment la défense dans sa silhouette transversale de façons diverses; il en allonge



Coupes transversales de trompes dans leur partie médiane.

(1) Le creux des défenses a une longueur qui oscille entre le tiers et les deux tiers de la longueur totale; il est relativement moins profond dans les grandes défenses que dans les petites.

l'ovale naturel ; en brise la ligne courbe pour lui donner la forme tantôt d'un losange, — dont les angles sont sillonnés parfois de rainures longitudinales, — tantôt d'un

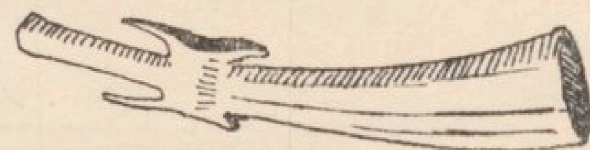


Coupes transversales de trompes dans leur partie médiane.

octogone ou d'un hexagone à arêtes peu accentuées. Certains exemplaires ont la partie incurvée taillée en méplat, d'autres sont taillés en double biseau dans la partie convexe. Ces diverses modifications partent de l'embouchure, s'accentuent jusqu'en plein corps, et s'atténuent ensuite à mesure qu'on se rapproche du pavillon.

Le travail d'amincissement est exécuté assez gauchement dans quelques exemplaires de fabrication grossière; les marques de l'outil restent apparentes et les parois épaisses. Mais le plus souvent la surface taillée est soigneusement égalisée, et paraît même avoir été polie.

L'ivoire est quelquefois teinté en rouge ou noirci au feu. Presque tout l'effort décoratif s'est concentré sur l'ornementation de l'embouchure. Les types figurés sur les planches XI à XIV indiquent les transformations successives des essais de sculpture éléphantine indigène, depuis le simple trou, foré un peu au hasard, des premiers instruments (dans l'un d'entre eux ce trou a même dû être recommencé), jusqu'à l'embouchure en relief, finement sculptée, à bourrelets ouvragés, à pointes gracieusement détachées, doublée à la partie convexe d'une fausse embouchure symétrique.

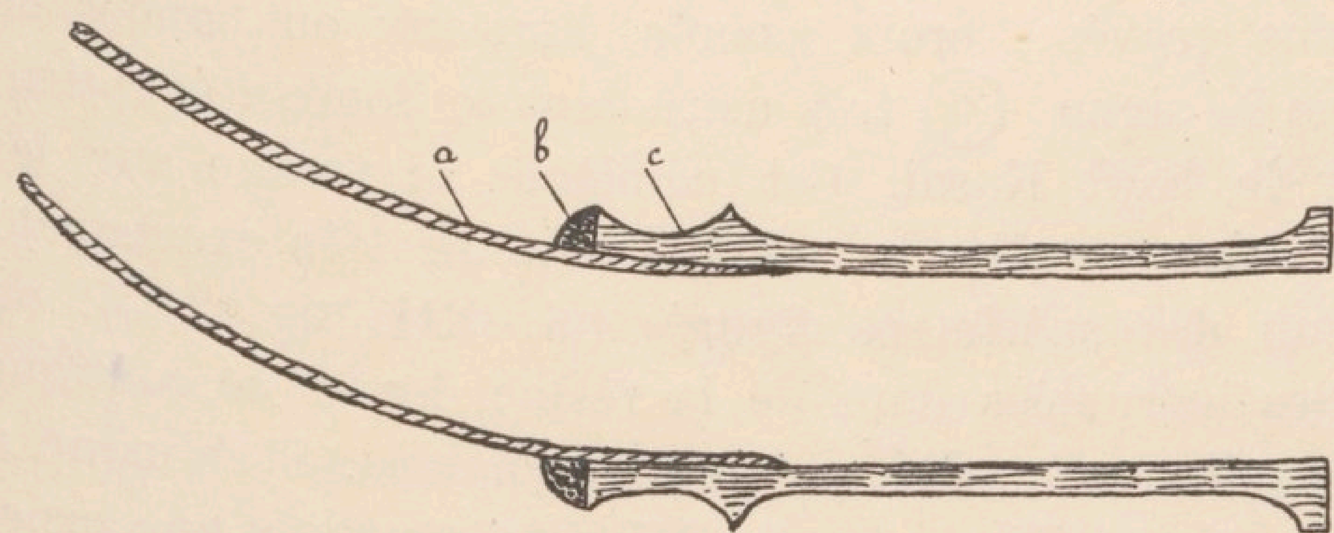


Petite trompe d'ivoire montrant le relief ménagé dans l'ivoire pour l'embouchure et sa doublure symétrique.

Le dessin de l'orifice de l'embouchure varie du cercle à l'ovale le plus allongé, et du carré au losange effilé. Pour les raisons déjà signalées à propos des trompes en corne, l'embouchure est toujours pratiquée dans la partie incurvée. Une seule exception est présentée par une trompe, où elle est placée sur la partie convexe. Lorsque l'ouverture est trop large, l'indigène la rétrécit au moyen de résine ; il bouche de même à l'aide de *bulungu* les trous et fissures survenus soit par maladresse du fabricant, soit par suite d'une tare de l'ivoire, soit encore ultérieurement, par accident.

La pointe de la trompe d'ivoire se présente sous deux aspects fort différents : elle est sectionnée à quelques centimètres de l'embouchure, ou elle se prolonge à une certaine distance de celle-ci. A ce point de vue, la spécification des instruments est assez caractéristique. Les trompes du second type sont, en général, des spécimens de grande taille, souvent allongés encore au moyen de pavillons artificiels ; leur petit bout se termine en pointe, en section légèrement arrondie, ou en bourrelet ; il est parfois aplati et orné de moulures. Les trompes du premier type comprennent,

à part quelques exceptions, des instruments de moindre dimension, à détails plus ouvragés et à embouchure diversement disposée. Le petit bout est droit ou légèrement évasé, à surface unie ou ornée d'anneaux sculptés et de bagues en peau d'iguane ou d'antilope ; le creux de la défense affleure presque toujours à ce bout, et l'ouverture ainsi constituée n'est pas refermée.



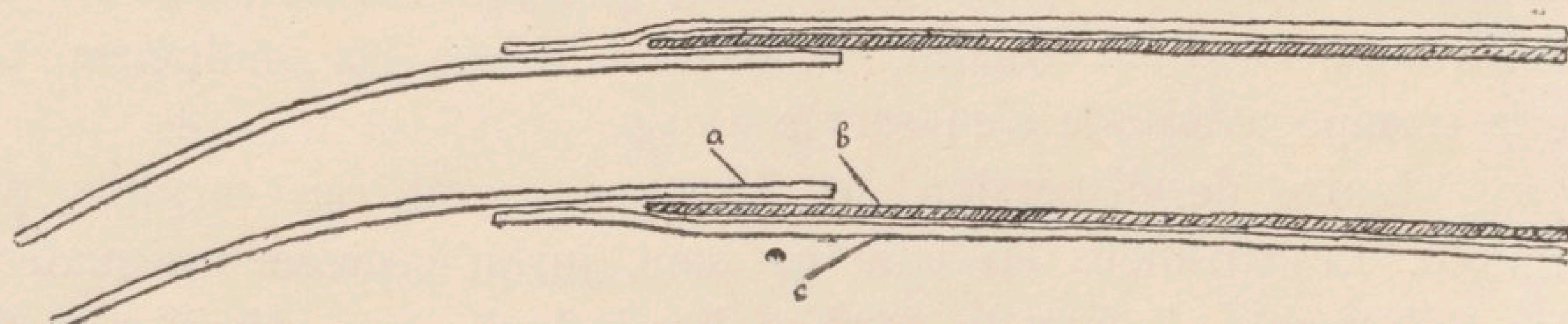
Trompe de l'Équateur avec son prolongement en bois.
(Coupe longitudinale.)
a. Paroi de la trompe. — *b* Empâtement résineux. — *c*. Pavillon en bois.

Comme dans les trompes en corne, le pavillon des trompes d'ivoire est conservé dans son état naturel ou égalisé. Fréquemment il est protégé par une large bande de peau d'antilope, d'éléphant, de buffle, d'iguane, cousue et maintenue en place par des points de suture. Le corps même de l'instrument est, du reste, souvent recouvert d'une gaine de peau ou d'anneaux de peau alternés ; cette garniture enveloppe parfois complètement l'appareil.

Le pavillon des grandes trompes d'ivoire est souvent prolongé par une ajoute, en bois ou en écorce recouverte de peau, destinée à augmenter l'amplitude du son.

Les prolongements en bois sont du type déjà signalé à propos des instruments en corne ; ils semblent spéciaux aux lourdes trompes de la région de l'Equateur. Malheureusement, si la plupart des trompes de cette région appartenant au Musée décèlent les traces de ces pavillons artificiels sous forme d'empâtement résineux, toutes ont perdu cet appendice et nous pouvons seulement reproduire, d'après un croquis pris sur place, la silhouette de l'une d'elles avant qu'elle eut été dépouillée de cette ajoute.

Les prolongements en écorce se remarquent sur les trompes d'origine asande. Ils consistent en une bande roulée en tube, cousue et appliquée sur le bord de l'instrument, où elle est fixée par des points de suture traversant les parois ; une solide ligature d'éclats de calamus enroulés complète parfois ce système d'attache. L'écorce est cousue à l'aide de fibres de calamus ou de cordelettes ; les coutures et les joints sont calfeutrés à la résine et l'ensemble est recouvert de peau d'antilope ou de varan.



Pavillon en écorce et en peau.
(Coupe longitudinale.)
(Pl. XIII, fig. 217.)
a. Paroi de la trompe. — *b*. Pavillon d'écorce. — *c*. Revêtement en peau.

Beaucoup de trompes d'ivoire sont munies de dispositifs servant à les suspendre et à les porter. Ce sont de simples cordelettes, de minces courroies de cuir, nouées au-dessus de l'embouchure en relief ; des lanières de cuir attachées à des anneaux de calamus, de cuir, de métal, ou passées soit à travers la paroi du pavillon, soit à travers le bourrelet annulaire de l'embouchure. Certains spécimens sont munis d'une large bretelle, de

cordelettes tressées, embrassant toute la partie inférieure de la trompe (pl. XIII, fig. 232).

On l'a déjà fait remarquer, le travail décoratif de l'artisan noir s'est concentré sur les détails de l'embouchure. Toutefois, dans le nord de l'État, l'appareil d'ivoire tout entier est quelquefois orné de dessins gravés : croix asande, anneaux ou bandes de stries gravées, motifs divers tels que le signe ⊙ très usité dans le Soudan égyptien, dans la région du nord-est et sur le haut Kasai. Cet emblème se trouve sur les monuments de l'Égypte antique, où il symbolise le soleil. Il simule très exactement une incrustation de perles. Dans un des spécimens figurés (pl. XII, fig. 233), on remarque un curieux dessin de perles incrustées dans de la résine, lequel se continue sur l'ivoire par des signes gravés identiques à celui que nous signalons. Stuhlmann a fait figurer dans son grand ouvrage un pélélé de femme Wavira revêtu d'une ornementation absolument semblable.

On désigne certaines trompes sous le nom de trompes de guerre. Cette dénomination est impropre, car cet instrument sert beaucoup, surtout dans le nord, à des manifestations d'ordre pacifique : assemblées ou réjouissances, signaux télégraphiques, parties de fanfares.

Le noir en joue avec habileté, dit-on. Dans la région des Cataractes on a signalé sept trompes de tons différents obtenus par application sur le pavillon de fragments de calebasses de diamètre gradué. Les exécutants obtiennent ainsi un certain effet harmonique. On a vu plus haut que Schweinfurth et Junker ont trouvé chez les cannibales du nord « de véritables virtuoses » de la trompe. Nous avons dit notre opinion à cet égard (1). Von François signale un naturel de la Busira qui tirait d'une trompe de 1^{m},50 (pavillon en bois arqué compris) des notes justes. Il trouvait moyen de prolonger le son, tant à l'inspiration qu'à l'expiration de l'air, sans changer le ton de son instrument. Mais tous les indigènes ne parviennent pas à cette virtuosité. Les effets qu'ils obtiennent se résument souvent en bruits rauques et même discordants. Sur la Busira et le haut Kasai les indigènes mouillent l'intérieur de leur trompe avant de s'en servir.

L'aire de dispersion des trompes paraît, en certains points, assez nettement limitée. Les trompes en bois ne sont jusqu'à présent signalées que dans la région des Cataractes et dans le nord. Schweinfurth en a décrites et figurées, fabriquées par les Bongo, dont une tribu habite sur le territoire de l'État. Ces instruments, appelés *manyinguys*, ont 4 à 5 pieds de long. Leur sommet est décoré de sculptures représentant presque toujours une tête humaine comme dans la région des Cataractes; une autre *manyinguy* du pays des Mangbetu a la forme d'une bouteille colossale. La *pandala*, trompe en usage dans le Haut-Sankuru, est une imitation en bois du modèle d'ivoire et doit être rangée à sa suite. — Les trompes en cornes sont plus répandues et le Musée en possède provenant de la région des Cataractes, de l'Équateur, des Bangala, du Haut-Ubangi et de l'Uele. En outre, dans le pays des herbes, spécialement dans la région du Haut-Ituri et de la Semliki, les indigènes fabriquent des trompes à l'aide de cornes de vaches.

Quant aux trompes en ivoire, en dehors des lourds spécimens prolongés par des

(1) Voir chap. IV, p. 13.

pavillons en bois, spéciaux à l'Équateur, et de quelques types isolés répandus un peu partout, elles ont deux centres de dispersion principaux, d'où elles se sont répandues dans les contrées environnantes : la région de l'Uele et celle du Haut-Kasai.

B. — SIFFLETS

Les indigènes ont également emprunté à la nature les prototypes de leurs sifflets.

Du règne animal, ils ont utilisé l'extrémité d'une pince de crustacé, une corne d'antilope (*Klipspringer*). Ils se sont bornés à égaliser sommairement le bord de la partie renflée, ou à percer son extrémité pour y passer une cordelette de suspension, sans pratiquer de trou à échappement d'air.

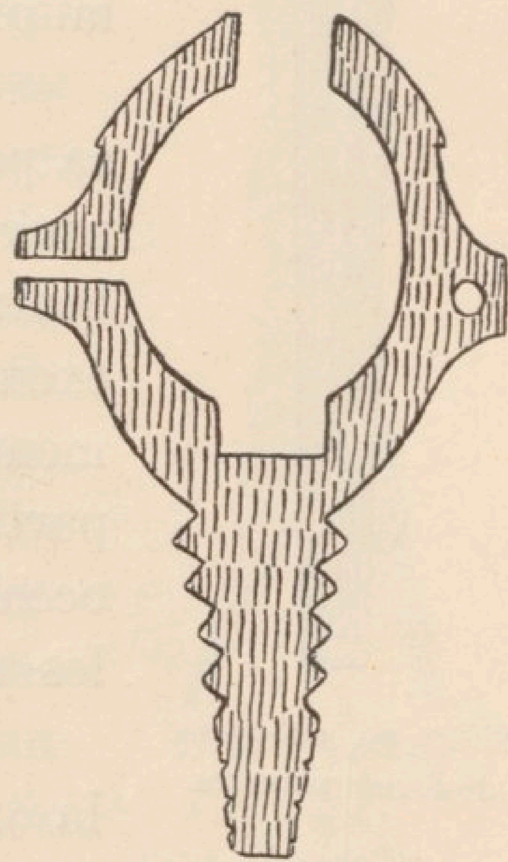
Au régime végétal ils ont emprunté des coques de fruits paraissant appartenir surtout à des plantes du genre strychnos. Ils les ont percés d'une embouchure ronde à l'une des extrémités de l'axe et d'un trou beaucoup plus petit à l'extrémité opposée. Ces instruments s'appliquent contre la lèvre inférieure, comme cela se fait chez nous pour tirer du son d'une clef.

On retrouvera les traits essentiels de ces deux types : le sifflet fermé en cul-de-sac et le sifflet percé, dans tous les sifflets fabriqués dont il va être question.

Les variétés courtes et arrondies dérivant apparemment de la coque de fruit ont, comme celle-ci, un trou d'échappement pour l'air (pl. XV, fig. 250 à 259). Dans les variétés longues, dérivées sans doute des espèces végétales à tige creuse, utilisées pour la fabrication des flûtes (1), les extrémités sont fermées en cul-de-sac (pl. XV, fig. 261 à 269) ou bien ouvertes latéralement.

Dans ce dernier cas l'instrument paraît tenir à la fois des deux formes : de l'une par sa longueur, de l'autre par le renflement ovoïde de son sommet (pl. XV, fig. 270, 271, et pl. XIV, fig. 272, 273).

Les sifflets en cul-de-sac doivent nécessairement, de par leur conformation, être employés à la façon d'une clef. En général, il en est de même des autres, sauf peut-être pour quelques-uns dont on joue, selon toute apparence, à la façon d'une trompette et qui, précisément, se rapprochent fort des deux trompettes placées au terme de la série des sifflets (pl. XVI, fig. 274 et 275). Quant au trou d'échappement d'air, l'indigène l'occlut et le découvre alternativement du doigt lorsqu'il joue de l'instrument, de façon à moduler les sons.



Sifflet en bois sculpté.

(Coupe.)

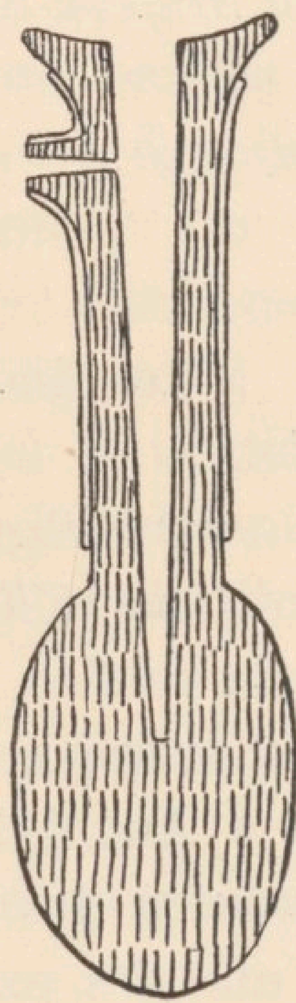
(Pl. XV, fig. 250.)

Les exemplaires sculptés figurant à la suite des sifflets en coque de fruit sont vraisemblablement issus de ce modèle naturel. Ce sont des fragments de bois, des morceaux d'ivoire, des noyaux de raphia évidés et curieusement travaillés par les habiles boisseliers du Kasai. La forme exté-

(1) Voir plus loin, p. 101.

rieure varie dans les détails, mais la coupe ovoïde rappelle la coque inspiratrice. L'embouchure est ronde; le trou d'échappement est percé dans un relief latéral auquel fait pendant, au côté opposé, une oreille pour suspensoir.

Un sifflet représentant un buste de femme, de forme aplatie (pl. XV, fig. 260), constitue une variation originale de ce type. Le corps est engainé de cuir formant fourreau. Ce revêtement est prélevé sur la partie inférieure de la patte d'une antilope naine (du genre *Cephalophus*); les deux éperons forment les seins de la figurine. Contrairement aux exemplaires précédents, le creux est fort profond.

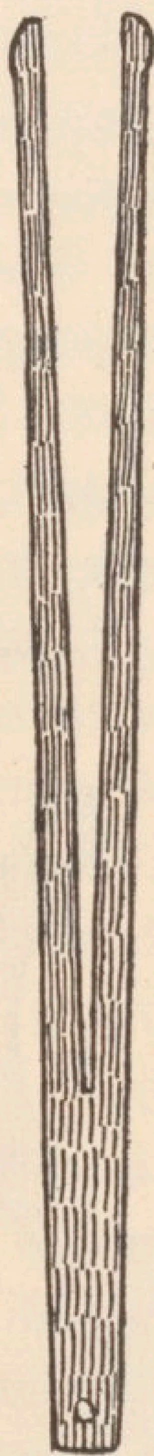

Sifflet en forme de statuette.

(Coupe.)

(Pl. XV, fig. 260.)

Quand aux sifflets allongés, ils se différencient principalement par l'absence ou la présence d'un trou d'échappement pour l'air.

Les sifflets, privés de trou d'échappement, sont généralement de simples bâtonnets évidés, à section ronde, s'effilant légèrement vers l'extrémité inférieure. Quelques exemplaires se terminent par une imitation de pied d'antilope grossièrement sculpté ou par une légère figurine plus finement exécutée. Les lèvres de l'embouchure sont rondes ou taillées en biseau. Lorsque l'orifice en a été trop largement ouvert, l'indigène le rétrécit par des applications de résine *bulungu*. Le creux est toujours profond et d'un diamètre graduellement rétréci.


Sifflet en cul-de-sac de forme allongée.

(Coupe.)

(Pl. XV, fig. 261 et suiv.)

Fréquemment, le corps entier du sifflet est recouvert d'après diverses méthodes : peau cousue provenant de dépouilles d'antilope, de genette ou d'iguane; anneaux de fibres; bandelettes de cuivre ou de laiton roulées en spirale.

Il est, à l'occasion, orné de rangs de perles d'importation, mais sa parure la plus caractéristique est faite de queues de singe à coloration rougeâtre (*Cercopithecus Smidti*). Le sifflet est enfoncé jusqu'au col, comme en une gaine, dans un de ces appendices dont de nombreux exemplaires fixés à la partie supérieure de l'instrument flottent librement. Il arrive aussi que la gaine seule existe; cette particularité de l'ornementation, observée à la côte occidentale, se retrouve — observation à noter — sur les rives du Tanganika.

Un des sifflets de cette catégorie, provenant de la région maritime, mérite d'attirer l'attention à un double titre. Il porte, en son milieu, un volumineux empâtement de résine, absolument semblable à celui qui alourdit le ventre de tant de fétiches. Il peut avoir fait partie lui même d'un matériel de féticheur. De plus, il est orné à son extrémité d'une figurine rappelant assez exactement l'image des sphynx égyptiens. Elle représente un quadrupède aux formes massives, à tête humaine. C'est jusqu'ici, pensons-nous, le seul emblème de ce genre signalé au Congo; il n'est reproduit sur aucun des nombreux échantillons de sculptures indigènes du Musée.


Figurine couronnant le sifflet nº 268 (pl. XV)

(Agrandie une fois.)

Dans les sifflets à trou d'échappement, la partie supérieure, faisant suite à l'embouchure, s'évase en un renflement ovoïde généralement bien accentué. Le creux intérieur suit le contour extérieur des parois ; le trou d'échappement pour l'air est pratiqué dans le renflement même. ou bien à l'extrémité inférieure de l'instrument; il émerge habituellement au sommet d'un relief en tronc de cône plus ou moins élevé.

Sifflet à renflement ovoïde avec trou d'échappement pour l'air.

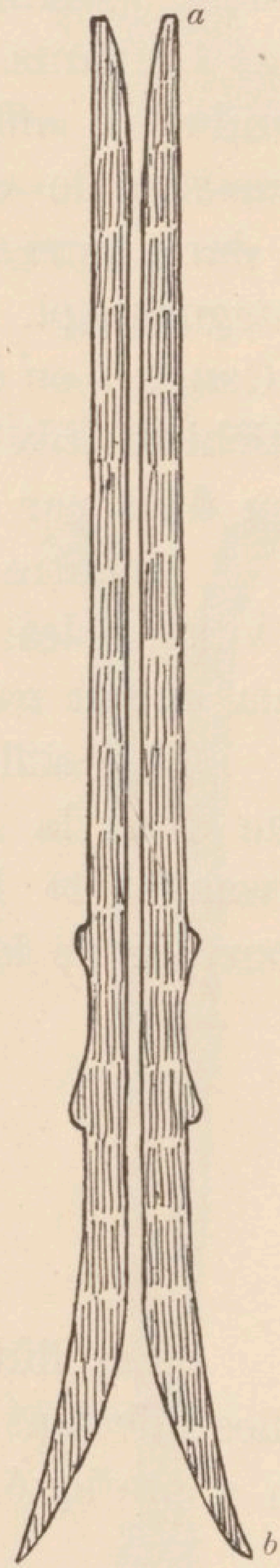
(Coupe.)

(Pl. XVI, fig. 272 et 273.)

Le premier spécimen de cette catégorie (pl. XV, fig. 270) est évidemment apparenté d'une façon étroite aux sifflets sculptés, de forme arrondie. déjà signalés ; d'un autre côté, il se rattache non moins visiblement à ceux qui le suivent : il sert de transition entre les deux genres.

Certains exemplaires à renflement ovoïde sont engainés dans une queue de singe de coloration noire ; la peau est sectionnée vers le milieu du renflement. En sens inverse, certains autres semblent avoir été recouverts de peau uniquement dans la partie supérieure du renflement jusqu'à hauteur des lèvres de l'embouchure. Le reste de l'instrument est teinté en rouge brun et patiné par l'usage.

Deux exemplaires terminant la série des sifflets (pl. XVI, fig. 274 et 275) ne sauraient évidemment être assimilés d'une façon absolue à aucun des types spécifiques d'instruments à vent déjà décrits. S'ils tiennent de la trompe, ils se rapprochent davantage encore des sifflets, auxquels on les a rattachés, pour éviter d'éparpiller en séries multiples des objets appartenant, somme toute, à un même groupement naturel. En fait, ils se rapportent au type de la trompette. Ce sont de longs tubes de bois blanc très tendre, à embouchure droite, terminés par des pavillons en entonnoir ; le creux, fort étroit, dans tout le reste de son parcours s'élargit à l'embouchure, et s'évase au pavillon selon la ligne extérieure des parois. Ils sont confectionnés avec soin et ornés de moulures et de motifs sculptés représentant des fruits, des ustensiles de ménage et surtout des crocodiles et des lézards. C'est un genre d'ornementation, qu'on retrouve — détail à noter — chez les boisseliers d'une région fort éloignée de la côte, lieu de production de ces trompettes. Ces instruments, ressemblant assez bien à la trompette thébaine, sont localisés dans la zone du Tanganika.



Sifflet trompette.

(Coupe.)

(Pl. XVI, fig. 274 et 275.)

a. Embouchure.
b. Pavillon.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de dire quelques mots sur la façon dont les indigènes procèdent à l'évidement de leurs sifflets.

Cette opération se fait au fer rouge ou au moyen d'un couteau façonné en gouge. Fréquemment les deux procédés sont combinés. Pour les instruments en forme

de bâtonnets (pl. XV, fig. 261 à 269), le travail est pratiqué exclusivement au fer rouge; les sifflets en bois sculpté (pl. XV, fig. 250 à 260) sont évidés à la gouge pour le corps de l'instrument, et au fer rouge pour l'ouverture latérale de l'oreillette.

Quant aux sifflets de forme allongée, à renflement ovoïde (pl. XV, fig. 270, 271, et pl. XVI, fig. 272, 273), on les creuse d'abord au fer rouge jusqu'au niveau du trou latéral; la partie ovoïde est ensuite évidée à la gouge.

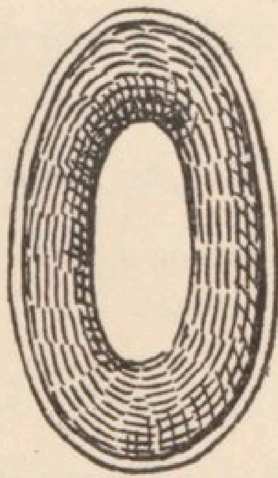
Usité comme instrument d'agrément ou comme signal d'appel, le sifflet est encore affecté à d'autres usages spéciaux. Il joue un rôle dans les manifestations guerrières, où l'indigène, pour impressionner l'ennemi, met en action ses instruments les plus bruyants. Outre les sifflets de guerre (pl. XV, fig. 264 et 265), il existe encore de nombreux sifflets de féticheurs. Presque toujours ces derniers portent sur eux un ou plusieurs de ces instruments dont ils se servent au bon moment dans leurs danses et dans leurs incantations. Beaucoup de sifflets figurés pourraient appartenir à cette catégorie (pl. XV, fig. 261 à 263 et 266 à 268) et avoir fait partie du matériel des « Ganga » ou sorciers noirs. L'indigène semble, d'ailleurs, attacher souvent un caractère fétichiste aux petits sifflets en bois sculpté (pl. XV, fig. 250 à 260) qu'il porte au cou fixés par une cordelette.

D'autre part, les Asande se servent de leurs sifflets pour lancer de village à village des signaux de convention équivalant à un langage télégraphique, comme cela se fait par l'emploi des grands tam-tams.

Le sifflet semble beaucoup moins répandu dans la région de la grande forêt que dans la savane. On le trouve principalement, en effet, dans le Bas-Congo, le Kwango, le Kasai, la zone de l'extrême est et celle du nord, c'est-à-dire dans le pourtour de la forêt équatoriale.

C. — FLUTES

Les flûtes subissent des phases de développement analogues à celles des sifflets. Elles affectent d'ailleurs des formes identiques. En somme, ce sont des sifflets auxquels on a pratiqué plusieurs ouvertures permettant de varier les sons.



Embouchure des flûtes en ivoire montrant le procédé de rétrécissement à la résine.

(Vue de face.)

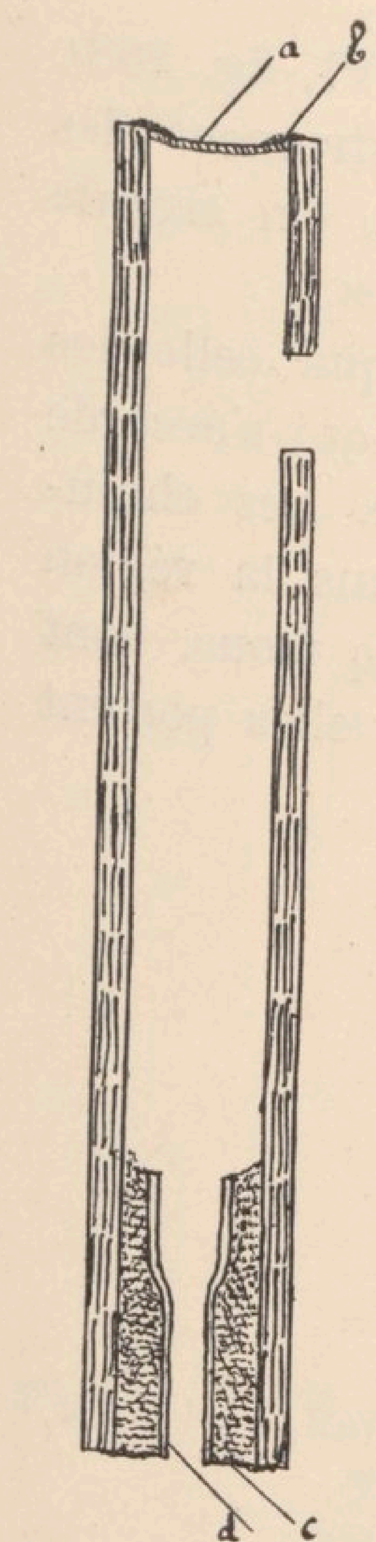
Les indigènes, pour fabriquer leurs flûtes, mettent à contribution, dans le règne animal, la corne et l'ivoire.

Dans les spécimens du Musée, deux antilopes ont fourni des cornes : l'antilope harnachée (*Tragelaphus scriptus*) et l'antilope des roseaux (*Cervicapra arundinum*). L'ivoire provient de petites défenses, amincies de la même manière que les trompes.

Ces flûtes naturelles sont percées dans la partie convexe ou dans la paroi latérale de deux à trois trous, forés perpendiculairement ou obliquement. L'embouchure est à section plane ou taillée à double biseau. Dans les spécimens en ivoire, l'ouverture de la défense est trop large ; aussi la rétrécit-on au moyen d'application de résine.

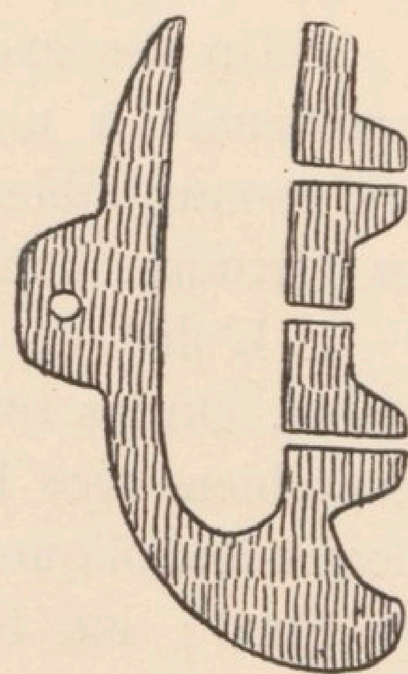


L'indigène confectionne au moyen de coques de fruit (cucurbitacée ou strychnos) des flûtes ayant des points de ressemblance avec le moderne ocarina. Elles sont percées de quatre trous rangés en ligne circulaire autour de l'embouchure ou disposés deux par deux en lignes longitudinales.



Flûte à embouchure latérale.
(*Guma ia molomo.*)
(Pl. XVI, fig. 288.)
(Coupe.)
a. Rondelle de coque de calebasse
b. Couche de résine.
c. Autre couche de résine.
d. Douille de cartouche.

L'artisan noir interprète ce type en des ouvrages de bois. Le seul spécimen de flûte en bois appartenant au Musée est assez original. Il représente *grosso modo* un corps d'animal (fourmilier ?) dont la partie postérieure sectionnée tient lieu d'embouchure; les trous sont pratiqués au bout des pattes et au ventre. Cet exemplaire forme, dans la série des instruments à multiples ouvertures, le pendant des sifflets en bois sculptés.

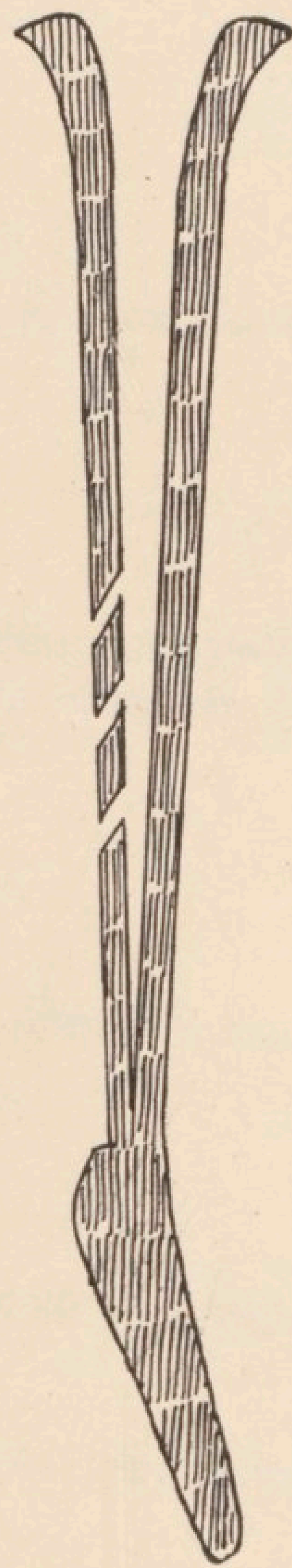

Flûte en forme d'animal.
(Pl. XVI, fig. 282)
(Coupe.)

Dans la région du Nord on utilise une tige de roseau sectionnée et percée de deux à quatre trous. C'est le chalumeau classique. Les Asande en tirent des sons agréables et en jouent avec beaucoup de dextérité.

Parmi les instruments en bois évidé qui s'inspirent de ce dernier modèle, on distingue deux types nettement différenciés. Le premier, à embouchure terminale taillée à double biseau (pl. XVI, fig. 285), est une espèce de galoubet percé de trois trous obliques; l'extrémité est taillée d'une façon spéciale rappelant assez bien la silhouette déjà entrevue dans la série des sifflets (pl. XV, fig. 266). Le second, à embouchure latérale, ovale ou carrée, porte cinq trous placés en opposition. L'extrémité supérieure (voisine de l'embouchure) est refermée en l'aide d'une rondelle de coque de calebasse empâtée d'une résine odorante, qu'on dit être l'*elemi;* l'autre extrémité reste ouverte, mais est parfois rétrécie par l'introduction d'une douille de cartouche en laiton d'un diamètre inférieur. L'intervalle entre la douille et le corps de l'instrument est rempli de résine.

Le bois des flûtes en bois évidé est choisi parmi les essences tendres, afin de pouvoir être facilement creusé. C'est généralement un pétiole de feuille de raphia ou une tige de calamus. La substance médullaire est enlevée à la gouge, les trous et souvent aussi les embouchures sont percés au fer rouge.

Dans le but de posséder des instruments à sons gradués les indigènes ont assemblé des sifflets de tons différents. Ils ont fabriqué ainsi une véritable flûte de Pan, composée de sept fragments de tuyaux de graminées, à longueurs variées, alignés en ordre successif, et maintenus côte à côte par trois lignes de ligatures en fibres de raphia.


Flûte à embouchure terminale.
(Pl. XVI, fig. 285.)
(Coupe.)

Tous ces instruments semblent, à première vue, peu harmoniques. L'indigène, toutefois, en joue avec brio. Il arrive même à déployer dans cet exercice musical un véritable talent, et à tirer de sa flûte des sons doux et assez justes.

Un des exemplaires figurés, le *Guma ia molomo* du Katanga (pl. XVI, fig. 288), appartenait à un flûtiste noir qui exécutait, paraît-il, sur ce lourd instrument des airs remarquables, pleins de variété, de fantaisie et même de sentiment. On signale des virtuoses congolais d'un autre genre : ils jouent de la flûte par le nez.

L'aire de dispersion de ces instruments est à peu près la même que celle des sifflets. On les trouve principalement dans les pays de plaines herbues, ce qui s'accorde assez bien avec le caractère pastoral attribué généralement à leur origine. Les chalumeaux bucoliques, faits d'un roseau, sont particulièrement répandus dans la région du Nord ; les flûtes d'ordre plus élevé, à embouchure latérale et à cinq trous, sont d'origine Baluba ; on les rencontre depuis le Haut-Sankuru (Lupungu), où elles portent le nom de *Milenge,* jusqu'au Katanga.

INSTRUMENTS A VENT

DESCRIPTION DES FIGURES

PLANCHE XI

TROMPES

Fig. 194. — Rameau creux, brut; percé d'un trou latéral, carré, formant embouchure; extrémité grossièrement amincie et terminée par une ébauche de tête humaine.
Hauteur, 140 centimètres; diamètre du pavillon : 21 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes (Babuende).
N° du catalogue, R. C., XI, 21.

Fig. 195. — Trompe en bois blanc évidé; forme tubulaire; embouchure latérale carrée; extrémité grossièrement sculptée et représentant une tête humaine, analogue à celle de la précédente trompe.
Longueur, 134 centimètres; diamètre, 21 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 22^A^.

Fig. 196. — Même type. L'extrémité sculptée représente un personnage à mi-corps, dont les bras ramenés sur le ventre forment anse de transport.
Hauteur, 88 centimètres; diamètre, 17 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 22^B^.
Observation. — La parenté de ces trois pièces est marquée par la similitude des trois figures. Elles sont de même fabrication (Babuende).

Fig. 197. — Corne brute d'antilope *Cobus* (*Cobus Penricii*); embouchure latérale carrée; extrémité carrée et bouchée par une cheville en bois.
Hauteur, 47 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 23.

Fig. 198. — Corne d'antilope *Vuli* (*Tragelaphus gratus*); extrémité sectionnée; embouchure carrée.
Longueur, 57 centimètres.

Provenance : Région de l'Équateur (Lopori).
N° du catalogue, E. Q., XI, 23.
Renseignée comme trompe de guerre.

Fig. 199. — Même type; embouchure en losange.
Longueur, 46 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 32.
Le Musée possède un spécimen semblable provenant des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 15.

Fig. 200. — Corne d'antilope *Vuli* amincie; extrémité sectionnée et terminée par une moulure. Embouchure pratiquée sur la partie convexe.
Longueur, 28 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 12.
Un spécimen semblable, mais à embouchure ovale, est conservé au Musée.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 31.

Fig. 201. — Corne d'antilope *Kudu* (*Strepsiceros Kudu*); parois amincies au couteau; embouchure carrée (une embouchure commencée trop haut existe à côté de l'autre).
Longueur, 95 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 17.

Fig. 202. — Corne d'antilope *Vuli*; pavillon prolongé par une ajoute en bois fixée à l'aide de résine (bulungu).
Longueur totale, 75 centimètres; pavillon ajouté : longueur, 27 centimètres; diamètre de l'ouverture, 10 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 16.

Fig. 203. — Trompe en ivoire; embouchure constituée par un simple trou rond situé sur la partie convexe de la défense. Au verso de l'embouchure trou pour suspensoir percé au fer rouge.
Longueur, 72 centimètres; diamètre du pavillon, 95/80 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 41.

Fig. 204. — Même type; grossièrement taillée; embouchure ovale pratiquée sur la partie concave de la défense; pavillon brut.
Longueur totale, 38 centimètres; diamètre du pavillon, 50/35 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 38.
Le Musée possède un spécimen de même modèle et de même provenance, dont le pavillon est garni d'un anneau de peau de reptile.
N° du catalogue, R. K., XI, 39.

Fig. 205. — Même type; embouchure ovale (une embouchure commencée trop bas existe à côté); le pavillon porte des traces d'enduit résineux indiquant qu'il a dû être prolongé par un pavillon artificiel. Ivoire teinté en rouge.
Longueur, 95 centimètres; diamètre du pavillon, 125/110 millimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 20.
Le Musée possède un spécimen de même modèle et de même provenance, variant dans les détails.
N° du catalogue, E. Q., XI, 35.

PLANCHE XII

Fig. 206. — Trompe en ivoire; embouchure arrondie; prolongement en deçà de l'embouchure recoupé à bout arrondi.
Longueur, 89 centimètres; diamètre du pavillon, 105/92 millimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 18.

Fig. 207. — Même type; embouchure ovale; prolongement terminé par un renflement ovoïde; ivoire teinté de rouge.
Longueur, 64 centimètres; diamètre du pavillon, 8/7 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lukenye).
N° du catalogue, R. K., XI, 72.
Un spécimen de même espèce, non figuré, provient de la région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 19.

Fig. 208. — Même type; embouchure ovale; corps de la trompe taillé en section polygonale; ivoire teinté en rouge; prolongement terminé en bourrelet.
Longueur totale, 80 centimètres; diamètre du pavillon, 10/9 centimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 36.

Fig. 209. — Même type; embouchure en relief, forme de losange; bourrelet circulaire; longue extrémité en pointe; pavillon brut portant traces d'un pavillon artificiel.
Longueur, 112 centimètres; diamètre du pavillon, 115/90 millimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI., 27.
Le Musée possède une variété de cette trompe; même provenance.
N° du catalogue, E. Q., XI, 36.

Fig. 210. — Même type; embouchure ronde creusée dans un large bourrelet circulaire.
Longueur, 131 centimètres; diamètre du pavillon, 115/105 millimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 28.

Fig. 211. — Même type; embouchure carrée creusée dans un fort bourrelet circulaire; extrémité évasée; ivoire de teinte orangée; traces de résine au pavillon.
Longueur, 114 centimères; diamètre 12/10 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 21.

Fig. 212. — Même type; plus légère; embouchure dans un relief taillé en losange; prolongement à terminaison ronde, ornée d'un anneau d'encoches; pavillon égalisé par une section.
Longueur, 102 centimètres; diamètre du pavillon, 10/9 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 13.

Fig. 213. — Même type; extrémité de forme aplatie; pavillon brut; ivoire teinté en rouge.
Longueur, 84 centimètres; diamètre du pavillon, 9/8 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 42.

Fig. 214. — Même type; très élancée; extrémité taillée à facettes ovoïdes; pavillon égalisé par une section.
Longueur, 95 centimètres; diamètre du pavillon, 85/70 millimètres.
Provenance : Aruwimi-Uele (Lulu).
N° du catalogue, A. U., XI, 38

Fig. 215. — Même type; très élancée et très longue, unie; ivoire noirci au feu.
Longueur totale, 138 centimètres; du pavillon, 110/105 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 38.
Le Musée possède un second spécimen de même type et de même origine, avec modification de détail.
N° du catalogue, H. U., XI, 37.

PLANCHE XIII

Fig. 216. — Trompe en ivoire; même type que le n° 215; plus court et plus épais. Le corps depuis l'embouchure jusqu'au pavillon est recouvert de peau de chat-tigre.
Longueur, 121 centimètres; diamètre du pavillon, 15/13 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 39.

Fig. 217. — Même type; le pavillon est prolongé par un pavillon artificiel en écorce recouvert de peau d'antilope.
Longueur totale, 166 centimètres; pavillon artificiel : longueur, 52 centimètres; diamètre, 105 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 40.

Fig. 218. — Trompe en ivoire; petite embouchure ovale constituée par un simple trou; le prolongement en deçà de l'embouchure est très court et pointu; pavillon brut; suspensoir en fibres tressées.
Longueur, 21 centimètres; diamètre du pavillon, 5/5 centimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 29
Renseignement. — Cornet de signaleur.
Le Musée possède un second spécimen, de même provenance, variant dans les détails.
N° du catalogue, E. Q, XI, 34.

Fig. 219. — Même type; embouchure taillée en losange, légèrement en relief, rétrécie par des applications de résine incrustées de perles blanches; le dessin ainsi formé se poursuit sur l'ivoire en perles gravées; prolongement en deçà de l'embouchure court et coupé en section circulaire.
Longueur, 42 centimètres; diamètre du pavillon, 50/42 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 33.

Fig. 220. — Même type; embouchure taillée en relief, forme losange; recouverte au-dessus de l'embouchure de trois anneaux alternés de peau d'antilope et d'éléphant.
Longueur, 57 centimètres; diamètre du pavillon, 7/6 centimètres.
Provenance : Région de l'Equateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 22.

Fig. 221 — Même type; anneaux de peau d'éléphant et de varan; traces de pavillon artificiel.
Longueur, 97 centimètres; diamètre du pavillon, 10/9 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 16.

Fig. 222. — Même type; anneau de peau de varan à l'extrémité sous l'embouchure; pavillon prolongé par une allonge en écorce recouverte de peau de varan.
Longueur totale, 83 centimètres; longueur du pavillon artificiel, 11 centimètres; diamètre du pavillon, 95/90 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 36.

Fig. 223. — Trompe en ivoire; embouchure forme losange taillée dans un relief circulaire; pavillon garni d'un anneau de peau de varan; lanière de suspension en cuir.
Longueur, 31 centimètres; diamètre du pavillon, 50/45 millimètres.
Provenance : Région de l'Équateur.
N° du catalogue, E. Q., XI, 30.
Renseignement. — Trompe de signaleur.

Fig. 224. — Même type; suspensoir de fibres tressées; relief de l'embouchure plus accentué.
Longueur, 52 centimètres; diamètre du pavillon, 7/6 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi (Mobali).
N° du catalogue, A. U., XI, 34.
Un second spécimen légèrement modifié existe au Musée.
Même origine.
N° du catalogue, A. U., XI, 33.
Un troisième, provenant des Stanley-Falls. ne s'en distingue que par des détails secondaires.
N° du catalogue, R. E., XI, 19.

Fig. 225. — Même type; très lourde; pavillon brut portant des traces de prolongement.
Longueur, 99 centimètres; diamètre du pavillon, 13/10 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 37.
Observation. — Les trompes figurées sous les n°s 223 à 225, quoique fort différentes de taille, appartiennent au même type.

Fig. 226. — Trompe en ivoire; embouchure ovale creusée dans un relief ovoïde; extrémité amincie et cintrée, se terminant en bouton; anneau en fer pour suspensoir au-dessus de l'embouchure.
Longueur, 49 centimètres; diamètre du pavillon, 57/43 millimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 19.
Remarque. — Une fente a été réparée par les indigènes à l'aide de résine.

Fig. 227. — Trompe en ivoire; embouchure ovale creusée dans un relief circulaire sillonné d'entailles.
Longueur, 41 centimètres; diamètre, 6/5 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Abarambo).
N° du catalogue, R. U., XI, 38.
Un second exemplaire, de même origine, diffère de taille (longueur, 23 centimètres).
N° du catalogue, R. U., XI, 37.

Fig. 228. — Même type; embouchure encadrée d'un double trait gravé, en losange; bourrelet terminal sillonné de rainures circulaires.
Longueur, 53 centimètres; diamètre du pavillon, 9/6 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 39.

PLANCHE XIV

Fig. 229. — Même type; l'extrémité est ornée d'anneaux de peau de varan, alternant avec des rainures circulaires.
Longueur, 60 centimètres; diamètre du pavillon, 8/6 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Abarambo).
N° du catalogue, R. U., XI, 40.

Fig. 230. — Même type; embouchure à pointes détachées; suspensoir en fibres tordues; fendue et réparée à l'aide de résine.
Longueur, 59 centimètres; diamètre du pavillon, 65/55 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Abarambo).
N° du catalogue, R. U., XI, 41.
Observation. — Les spécimens figurés du n° 227 au n° 230 sont des variétés d'un même type.

Fig. 231. — Trompe en ivoire; teinte en rouge; embouchure en forme de losange allongé, taillée en relief, pointes détachées.
Longueur, 53 centimètres; diamètre du pavillon, 85/70 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 40.
Le Musée possède trois autres trompes semblables, variant dans les détails.
Provenance : Région de l'Uele et de l'Aruwimi.
N° du catalogue, R. U. XI, 15 et 17, et A. U., XI, 35.

Fig. 232. — Même type; gaine de cuir cousue au-dessus de l'embouchure; bretelle de suspension en fibres tressées cousue autour de l'embouchure et de l'extrémité.
Longueur, 76 centimètres; diamètre du pavillon, 11/9 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 14.

Fig. 233. — Même type; embouchure ovale taillée dans un relief à pointes effilées, détachées; anneau de peau d'éléphant cerclant le pavillon; cordelette de suspension.
Longueur 40 centimètres; diamètre du pavillon, 6/5 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Asande).
N° du catalogue, R. U., XI, 36.

Fig. 234. — Même type; l'anneau du pavillon a disparu; extrémité fendue et réparée à la résine.
Longueur, 55 centimètres; diamètre du pavillon, 75/60 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 34.

Fig. 235. — Trompe en ivoire du type précédent, mais avec bourrelet circulaire réunissant les côtés du relief de l'embouchure; large bande de cuir d'éléphant enveloppant le pavillon; ornée d'anneaux de stries gravées.
Longueur, 30 centimètres; diamètre du pavillon, 5/4 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Asande).
N° du catalogue, R. U., XI, 20.
Le Musée possède quatre autres spécimens de cette trompe, variant dans les détails.
Provenance : Région de l'Uele et de l'Ubangi.
N^{os} du catalogue, R. U., XI, 35 et 19, et H. U., XI, 34 et 35.

Fig. 236. — Même type; pointes très détachées; pas d'anneau de cuir au pavillon.
Longueur, 36 centimètres; diamètre du pavillon, 55/45 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Asande).
N° du catalogue, R. U., XI, 21.

Fig. 237. — Même type; double bourrelet circulaire à l'embouchure.
Longueur, 39 centimètres; diamètre du pavillon, 55/45 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 22.

Fig. 238. — Trompe en ivoire; ouverture en losange; demi-embouchure symétrique simulée à la partie convexe de la défense; pointes peu accusées; ornée de points gravés formant des lignes et des croix.
Longueur, 26 centimètres; diamètre du pavillon, 50/45 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Asande).
N° du catalogue, R. U., XI, 31.

Fig. 239. — Même type; avec pointes bien détachées.
Longueur, 40 centimètres; diamètre du pavillon, 6/5 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 23.

Fig. 240. — Trompe en ivoire; embouchure taillée dans un relief ovale à pointes très détachées; fausse embouchure symétrique placée du côté opposé à celui de l'embouchure proprement dite; rainures latérales sillonnant le corps de la trompe.
Longueur, 45 centimètres; diamètre du pavillon, 7/6 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 29.
Le Musée possède un second spécimen de même provenance.
N° du catalogue, R. U., XI, 32.

Fig. 241. — Même type; le corps de la trompe est à section octogonale.
Longueur, 34 centimètres; diamètre du pavillon, 5/4 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 28.

Fig. 242. — Même type; trou pour suspensoir percé sous la fausse embouchure dans le bourrelet circulaire.
Longueur, 55 centimètres; diamètre du pavillon, 75/60 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 24.
Le Musée possède un second spécimen de même origine, mais de détails différents.
N° du catalogue, R. U., XI, 27.

Fig. 243. — Même type; corps découpé en losange avec rainures sillonnant les angles du losange; cordelette de suspension en fibres tordues.
Longueur, 51 centimètres; diamètre du pavillon, 65/50 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 26.
Le Musée possède deux autres variétés de cette trompe, toutes deux de même provenance.
N^{os} du catalogue, R. U., XI, 25 et 30.

Fig. 244. — Même type; embouchure en losange creusée dans un relief de même forme, à pointes non détachées; fausse embouchure symétrique; dessins gravés imitant une incrustation de perles.
Longueur, 71 centimètres; diamètre du pavillon, 95/90 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 33.

Fig. 245. — Trompe en bois; imitation de la trompe en ivoire; pavillon renforcé d'un anneau de fibres.
Longueur, 38 centimètres; diamètre du pavillon, 40/35 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lupungu).
N° du catalogue, R. K., XI, 43.
Nom indigène : *Pandalla*.

PLANCHE XV

SIFFLETS

Fig. 246. — Extrémité de pince de crabe.
Longueur, 75 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 26.

Fig. 247. — Corne d'antilope (*Cephalophus Grimmi*); cordelette de suspension passée dans un trou pratiqué à la pointe.
Longueur, 12 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 27.

Fig. 248. — Coque de fruit (du genre de strychnos); embouchure ronde; trou étroit à l'extrémité opposée.
Diamètre, 55 millimètres.
Provenance : Région des Bangala (Mobeka).
N° du catalogue, B. G., XI, 13.

Fig. 249. — Même type; plus petit.
Diamètre, 35 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 24.

Fig. 250. — Sifflet en bois sculpté; corps ovoïde, évidé; embouchure ronde; deux reliefs latéraux : l'un percé d'un trou pour l'échappement de l'air, l'autre d'un trou pour cordelette de suspension.
Hauteur, 95 millimètres; diamètre, 45 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lulua).
N° du catalogue, R. K., XI, 49.

Fig. 251. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 7 centimètres; diamètre, 37 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 48.

Fig. 252. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 47 millimètres; diamètre, 37 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K. XI, 51.

Fig. 253. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 9 centimètres; diamètre, 42 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 47.

Fig. 254. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 8 centimètres; diamètre, 47 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 46.

Fig. 255. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 7 centimètres; diamètre, 4 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 50.

Fig. 256. — Même type; variation dans les détails.
Hauteur, 8 centimètres; diamètre, 32 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 52.

Fig. 257. — Sifflet du même type que le n° 250, mais sculpté dans un noyau de raphia.
Hauteur, 42 millimètres; diamètre, 17 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 53.

Fig. 258. — Même type que le n° 257, mais en ivoire.
Hauteur, 5 centimètres; diamètre, 25 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 55.

Fig. 259. — Variation du précédent.
Hauteur, 35 millimètres; diamètre, 25 millimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 54.

Fig. 260. — Sifflet en bois sculpté, représentant un buste de femme; forme plate; embouchure ovale; trou d'échappement de l'air percé latéralement; la partie entre la tête et l'embouchure est recouverte de peau prélevée sur la patte d'une antilope naine dont les deux éperons forment les seins de la figurine.
Hauteur, 10 centimètres; largeur à la tête, 3 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Djuma).
N° du catalogue, R. K., XI, 56.

Fig. 261. — Bâtonnet de bois creusé; embouchure arrondie; queue de singe attachée au col et flottant librement.
Longueur, 33 centimètres; diamètre de l'embouchure, 2 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M , XI, 17.

Fig. 262. — Même type; le sifflet est engainé dans la dépouille d'une queue d'animal (singe probablement); le bois est teinté dans sa partie visible en couleur rouge-brun patinée par l'usage.
Longueur totale (queue comprise), 40 centimètres; longueur du sifflet, 22 centimètres; diamètre de l'embouchure, 15 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 20.

Fig. 263. — Même type; engainé dans une dépouille de queue de singe (*Cercopithecus Smidti*); nombreuses queues de même nature attachées au col et flottant librement.
Longueur totate, 76 centimètres; longueur de la flûte, 17 centimètres; diamètre de l'embouchure, 18 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 21.
Observation. — A fait probablement partie d'un attirail de féticheur.

Fig. 264. — Sifflet en bois, de forme cylindrique, s'évasant vers l'embouchure; embouchure taillée en double biseau; entièrement recouvert de peau de varan (*Varanus niloticus* cousue.
Longueur, 47 centimètres; diamètre de l'embouchure, 4 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 41.
Observation. — Sifflet de guerre.

Fig. 265. — Même type; entièrement recouvert de peau d'antilope et d'une autre peau de nature indéterminée.
Longueur, 40 centimètres; diamètre de l'embouchure, 35 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi (Bongo).
N° du catalogue, H. U., XI, 40.
Observation. — Sifflet de guerre.

Fig. 266. — Même type; embouchure ronde; extrémité taillée en forme de pied d'antilope.
Longueur, 255 millimètres; diamètre de l'embouchure, 2 centimètres
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 39.
Observation. — Sifflet ayant probablement fait partie d'un matériel de féticheur.

Fig. 267. — Sifflet en bois; fusiforme; entièrement recouvert de fil de laiton et de cuivre enroulé; lanière de suspension en peau de genette.
Longueur, 245 millimètres; diamètres : au centre, 3 centimètres; à l'embouchure, 25 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 42.

Fig. 268. — Sifflet en bois sculpté; bâtonnet évidé; embouchure ronde; au milieu du corps, un épais bourrelet de résine; extrémité terminée par une figurine représentant un corps d'animal avec une tête humaine.
Longueur, 32 centimètres; diamètre de l'embouchure, 15 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 18.
Observation. — A probablement fait partie d'un attirail de féticheur.

Fig. 269. — Sifflet en bois évidé; encerclé d'anneaux de fibres; orné d'un rang de perles.
Longueur, 12 centimètres; diamètre de l'embouchure, 13 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 28.

Fig. 270. — Sifflet en bois sculpté extrêmement léger; embouchure ronde; sous l'embouchure renflement ovoïde percé d'un trou pour l'échappement de l'air.
Longueur, 15 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 2 centimètres; du renflement, 3 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 45.

Fig. 271. — Même type; renflement de forme allongée; trou latéral percé à la partie inférieure.
Longueur, 28 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 25 millimètres; du renflement, 4 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 29.

PLANCHE XVI

Fig. 272. — Sifflet en bois évidé; embouchure ronde; renflement ovoïde sous l'embouchure; trou latéral percé à la partie inférieure; extrémité terminée en bourrelet, corps teinté en rouge et patiné par l'usage.
Longueur, 36 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 15 millimètres; du renflement 4 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 19.

Fig. 273. — Même type; engainé jusqu'au milieu du renflement dans la dépouille d'une queue de singe noir.
Longueur, 35 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 15 millimètres; du renflement, 5 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 30.

Fig. 274. — Instrument en bois évidé; forme tubulaire; embouchure droite, ronde; pavillon évasé en forme d'entonnoir.
Longueur, 64 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 3 centimètres; du pavillon, 75 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 31.

Fig. 275. — Même type; orné de motifs sculptés représentant des fruits, des ustensiles et des reptiles.
Longueur, 66 centimètres; diamètres : de l'embouchure, 3 centimètres; du pavillon, 6 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 32.

FLUTES

Fig. 276. — Corne d'antilope (*Tragelaphus scriptus*); embouchure taillée en double biseau; trois trous latéraux percés de bas en haut à la partie convexe.
Longueur, 20 centimètres; diamètre de l'embouchure, 35 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 44.

Fig. 277. — Corne d'antilope (*Cervicapra arundinum*); même disposition que pour la précédente.
Longueur, 185 millimètres; diamètre de l'embouchure, 35 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 43.

Fig. 278. — Flûte en ivoire; embouchure en double biseau formée par de la résine; deux trous percés à la partie latérale et perpendiculairement à l'axe de la défense.
Longueur, 445 millimètres; diamètre du pavillon, 47 millimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U , XI, 45.

Fig. 279. — Même type; embouchure à section plane et formée à l'aide de résine; trois trous à la partie dorsale.
Longueur, 31 centimètres; diamètre de la défense à l'embouchure, 5 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Abarambo).
N° du catalogue, R. U., XI, 42.

Fig. 280. — Calebasse pyriforme; extrémité sectionnée formant embouchure; quatre trous ronds disposés deux par deux en lignes longitudinales.
Hauteur, 65 millimètres; diamètre, 5 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 23.

Fig. 281. — Coque de fruit provenant probablement d'une strychnos; embouchure ronde; quatre trous ronds rangés circulairement près de l'embouchure.

Diamètre, 7 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 42.

Fig. 282. — Flûte en bois évidé et sculpté, représentant un animal ébauché (fourmilier); trois trous d'échappement pour l'air percés aux extrémités des pattes et au ventre; relief au dos percé d'une ouverture pour cordelette de suspension.
Longueur, 8 centimètres; hauteur, 35 millimètres; épaisseur, 2 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 57.

Fig. 283. — Roseau sectionné; deux trous latéraux; extrémités ouvertes.
Longueur, 47 centimètres; diamètre, 2 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 46.
Le Musée possède trois autres spécimens de même origine, constituant avec celui qui est figuré une échelle de diverses dimensions.
N^{os} du catalogue, A. U., XI, 43, 44, 45.

Fig. 284. — Même type; à quatre trous
Longueur, 395 millimètres; diamètre, 25 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 46.
Le Musée possède deux autres spécimens de grandeurs différentes provenant du Haut-Ubangi (Sakara).
N° du catalogue, H. U., XI, 43 et 44.

Fig. 285. — Flûte en bois évidé; embouchure évasée taillée en biseau; trois trous latéraux percés en biais de bas en haut vers l'embouchure; extrémité taillée en pied d'antilope.
Longueur, 34 centimètres; diamètre, 3 centimètres.
Provenance : Région des Bangala (Haute-Mongala).
N° du catalogue, B. G., XI, 14.
Observation. — Cet instrument est de la famille de celui qui est figuré planche XV, figure 266.
Le Musée possède un second spécimen variant dans la coupe et les détails et provenant du Haut-Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 45.

Fig. 286. — Tige de rotang sectionnée et évidée; embouchure latérale ovale; cinq trous en opposition; l'extrémité voisine de l'embouchure est fermée par une rondelle de coque de calebasse cimentée à la résine (*elemi*).
Longueur, 20 centimètres; diamètre, 2 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lupungu).
N° du catalogue, R. K., XI, 58.

Fig. 287. — Même type; section de tige de bois à moelle, de nature indéterminée.
Longueur, 25 centimètres; diamètre, 3 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Lupungu).
N° du catalogue, R. K., XI, 59.

Fig. 288. — Même type; grosse tige de rotang évidée; embouchure latérale carrée; extrémité voisine de l'embouchure fermée par une rondelle de coque de calebasse, cimentée à la résine; extrémité opposée rétrécie par une douille de cartouche en laiton empâtée de résine.
Longueur, 325 millimètres; diamètre, 4 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Katanga).
N° du catalogue, R. E., XI, 18.

Fig. 289. — Flûte de Pan; sept tuyaux de graminée de longueurs graduées, assemblés par trois lignes de ligatures en fibres de raphia. Cordelette de suspension.

Longueurs allant de 14 à 7 centimètres; largeur totale, 7 centimètres.

Provenance : Région du Kasai (Lupungu).

N° du catalogue, R. K., XI, 60.

Observation. — Les extrémités inférieures sont sectionnées en deçà d'un nœud de façon à rester fermées. Quelques-uns des tuyaux mal sectionnés sont refermés à la résine *elemi*.

CHAPITRE VII

INSTRUMENTS A LAMELLES ET A CORDES

Les instruments à lamelles et à cordes sont les plus parfaits. — Ils seraient des types d'inspiration étrangère.

A. Marimba. — Triple phase de développement de la marimba. — Genèse de la caisse de résonance. — Procédé d'évidement des caisses. — Marimba en pièce unique. — Marimba en deux pièces. — Procédés d'attache des lamelles vibrantes. — Leur nature. — Moyen mis en œuvre pour en corser le son. — Usage de la marimba. — Son aire de dispersion.

B. Harpes-guitares, mandolines, lyres, cithares. — L'arc est le principe de ces instruments. — Évolution de cette forme primitive. — Harpes-guitares. — Description de leurs éléments. — Méthodes et procédés d'agencement. — Triple forme qu'affectent leurs caisses de résonance. — Instruments à arc unique dits mandolines. — Examen des formes spéciales de leur caisse. — Nature de leur plateau. — Quadruple procédé de tension de leurs cordes. — La lyre. — Détails concernant cet instrument. — Usage des instruments à cordes. — La cithare.

Localisation des instruments à cordes. — Leur origine.

Description des figures.

La présente classe d'instruments comporte les objets de l'ordre le plus compliqué au point de vue musical. Elle se divise en deux séries basées sur un même principe de mouvement vibratoire, appliqué de deux façons distinctes. Dans la première la vibration est produite par l'action des doigts, sur une lamelle souple en bois ou en métal; dans la seconde, elle est provoquée, généralement de la même façon, sur une corde tendue; certaines populations raclent cependant leurs instruments avec des morceaux de bambou ou même avec des arcs dont la corde a été frottée de cire, mais cette façon de procéder est relativement rare.

Les instruments à lamelles présentent dans leur ensemble une remarquable unité de développement attestée par des documents matériels nombreux et, vraisemblablement, une certaine partie de leur évolution a dû se dérouler sur place.

Il n'en est pas de même des instruments à cordes. On ne peut localiser au Congo même les phases successives par lesquelles ils ont dû passer. Dans l'état actuel des connaissances, on pourrait tout au plus soutenir que les populations congolaises ont pu avoir une minime part dans l'évolution de la seule harpe-guitare. Tous les autres types d'instruments à cordes, tout en étant confectionnés au Congo, sont d'un modèle ayant une origine étrangère. La lyre vient du nord-est; on la retrouve jusque dans le Choa sous une forme à peine modifiée et rappelant la lyre antique. La harpe-guitare à caisse de résonance en coque de calebasse s'est peut-être infiltrée par la frontière orientale; la mandoline à clefs est un apport des

Asande qui la tiennent très probablement des populations à origine Hamitique et il en est vraisemblablement de même de la cithare, localisée chez des tribus apparentées à celle des Asande.

A. — MARIMBAS

Le développement progressif des objets se dessine avec une grande netteté dans les instruments à lamelles dits marimbas.

Le nom de marimba, sous lequel nous les désignons, est la plus répandue de leurs nombreuses appellations indigènes. Celles-ci varient selon la forme et la provenance de l'instrument : Le *pokido* des Lukele, l'*ekende* des Bangala, la *maringa* des Badjande, la *djimba* des Turumbu, la *kisachi* du Haut-Sankuru, la *lulumba* de l'extrême sud et le *sansi* de l'Afrique centrale anglaise désignent toutes des variétés d'instruments à lamelles. Certaines peuplades Asande et des peuplades du Haut-Kasai donnent bien le nom de marimba à des claque-bois qui rentrent dans la catégorie des xylophones; mais, ici encore, il a fallu agir un peu d'autorité pour grouper les instruments d'après les dénominations données par la majorité des indigènes.

Le Musée possède des documents marquant chacune des phases de l'évolution des marimbas :

Première phase : lamelle vibrante libre;
Deuxième phase : lamelle appliquée sur planchette;
Troisième phase : lamelle appliquée sur table de résonance.

Au cours de ce dernier stade la marimba subit une série de modifications importantes variant de la simple coque de fruit à la boîte résonnante complète.

La matière fabriquée, elle aussi, change, concurremment avec le procédé de fabrication. La lamelle, taillée d'abord dans le bois, a été, en effet, confectionnée ensuite en métal et cette seconde forme, plus sonore, est devenue d'un usage presque général, sans toutefois supplanter complètement la première, dont l'emploi, quoique restreint, est resté simultané.

L'origine de la marimba est une simple lamelle vibrante, un éclat de raphia découpé dans la partie externe d'une nervure de palme (pl. XVII, fig. 290). Sous le nom de *muzumbi* l'indigène l'a converti en un instrument de musique puéril, qu'il fait vibrer en le tenant en bouche, sa tête tenant lieu de caisse de résonance. Il en joue un peu à la façon des enfants chez nous, en pareille circonstance, c'est-à-dire pour lui-même, mais d'après quelques voyageurs les vibrations sont parfaitement perceptibles pour les auditeurs.



Planchette de marimba sans caisse de résonance, bombée à la face inférieure.

(Coupe.)

(Pl. XVII, fig. 292.)



Planchette plate de marimba sans caisse de résonance.

(Coupe.)

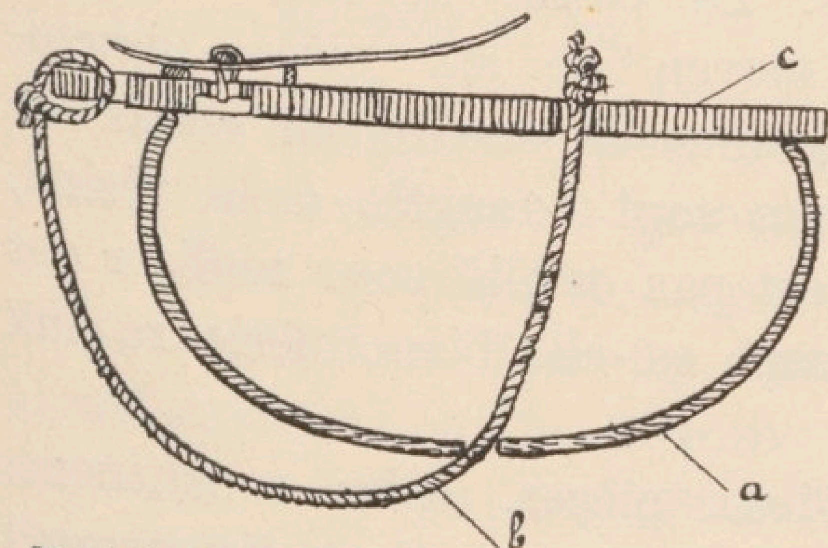
(Pl. XVII, fig. 291, 293 et 294.)

Le perfectionnement apporté à ce rudiment d'instrument fut tout d'abord de l'appliquer sur une planchette en bois plein, de

forme approximativement rectangulaire, à surface plate ou bombée vers la face interne (pl. XVII, fig. 291 à 294).

A cette deuxième phase de l'évolution, l'instrument a déjà acquis une partie des qualités qui s'affirmeront plus tard avec force. Le bois, choisi très tendre dans les spécimens les plus primitifs, est, dans les suivants, d'une essence beaucoup plus ferme, attestant une évidente recherche de la sonorité; la lamelle en fer fait son apparition et le chevalet est constitué à peu près dans sa forme définitive.

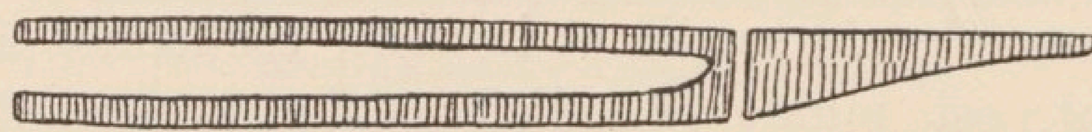
Dans la troisième période de son développement la marimba se perfectionne davantage encore par l'adjonction d'une caisse de résonance. La plus élémentaire de ces caisses est une calebasse suspendue sous la planchette (pl. XVII, fig. 295) par le moyen d'une corde traversant le fond de la coque, et se fixant d'une part derrière les lamelles, de l'autre au bord antérieur de la planchette. Lorsque l'indigène veut se servir de l'instrument, il passe la main entre la corde et la calebasse. Celle-ci est ainsi refoulée et pressée contre le fond du plateau.



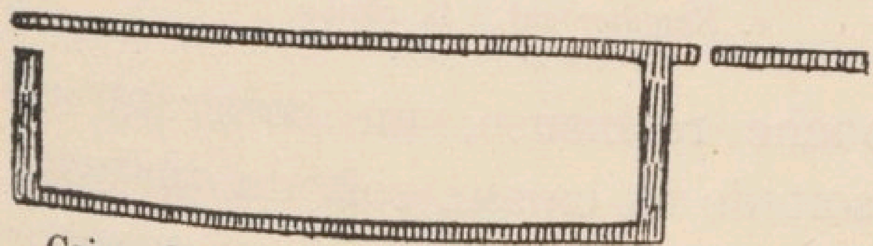
Marimba à caisse résonnante en calebasse.
(Coupe longitudinale.)
(Pl. XVII, fig. 295.)
a. Calebasse. — *b.* Corde d'attache — *c.* Plateau.

Dans les types suivants, la caisse de résonance est faite d'une pièce dans un bloc de bois évidé au couteau et à la gouge.

Cette opération se pratique tantôt par l'extrémité (1) inférieure, qui reste ouverte, tantôt par la paroi latérale qui est ensuite refermée au moyen d'une lame de bois. Cette lame est soigneusement adaptée et maintenue, soit par des chevilles en bois, soit par un enduit résineux, soit, plus simplement, par la compression naturelle des deux lèvres de l'ouverture. L'évidement est poussé jusqu'à proximité du point d'attache de la traverse médiane du chevalet. Les marimbas évidées par le côté ont un trou de sonorité ménagé à l'extrémité inférieure.

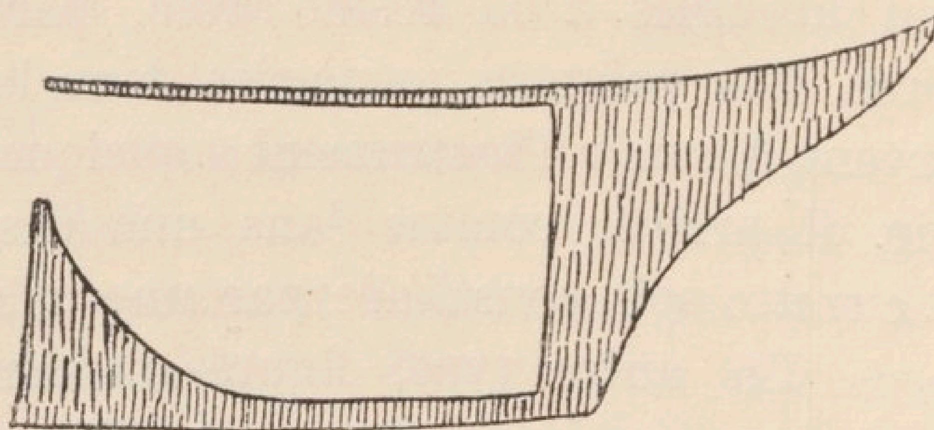


Caisse de marimba évidée par l'extrémité inférieure.
(Coupe longitudinale.)
(Pl. XVII, fig. 296 à 299.)



Caisse de marimba évidée par la paroi latérale.
(Coupe longitudinale.)
(Pl. XVII, fig. 301 à 304, et pl. XVIII, fig. 305)

Dans les spécimens évidés par le fond, la partie supérieure du bloc est amincie en manière de sifflet. Dans les spécimens évidés latéralement, elle est entièrement creusée et il subsiste à peine de minces parois.

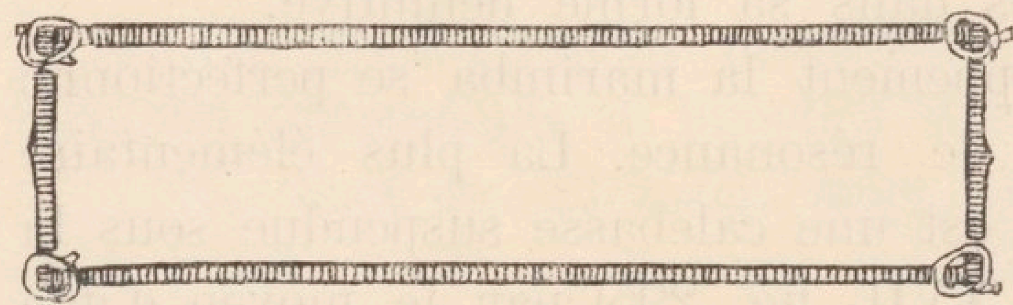


Caisse de marimba, semi-tubulaire, évidée par son extrémité inférieure.
(Coupe.)
(Pl. XVII, fig. 300 A. B.)

La forme de ces marimbas est géné-

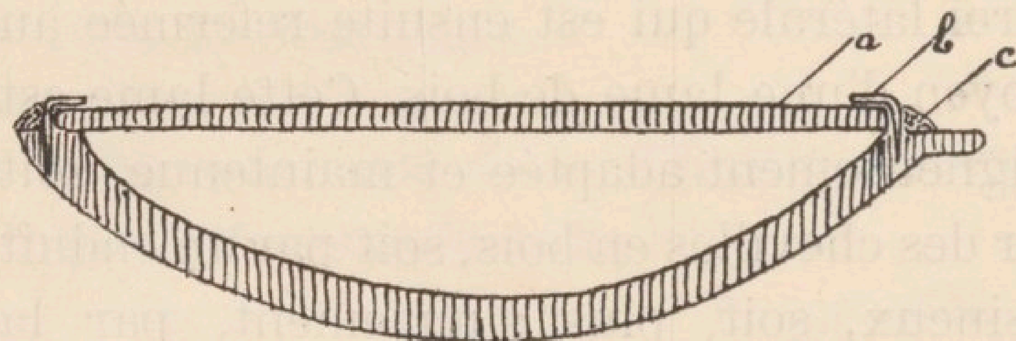
(1) Nous appelons extrémité inférieure la partie basse et extrémité supérieure la partie haute des marimbas telles qu'elles sont figurées sur les planches XVII et XVIII.

ralement analogue, dans ses grandes lignes, à celle de la planchette primitive. Exceptionnellement des instruments s'écartent de ce modèle. Tel est le cas de l'exemplaire figuré à la planche XVII, n° 300, dont la coupe est semi-tubulaire et dont l'extrémité supérieure est relevée en bec de corbin. Il en est de même d'une autre marimba (pl. XVIII, fig. 306), d'une étude fort intéressante. Elle présente avec les objets décrits une grande analogie, mais s'en écarte par une certaine complexité de fabrication. C'est une forme incidente entre les marimbas faites d'un bloc et les marimbas en deux pièces. La caisse de résonance est construite au moyen de six pièces assemblées par des points de suture en éclats de rotang; les joints sont aveuglés à la résine. Mais le noir n'est pas outillé pour réaliser des assemblages aussi compliqués; aussi cette boîte résonnante est-elle bien inférieure aux précédentes.



Caisse de marimba assemblée de six pièces.
(Coupe longitudinale)
(Pl. XVIII, fig. 306.)

Toutes autres sont les caisses composées de deux pièces. Elles constituent, apparemment, une branche collatérale. On les dirait dérivées plus directement de la marimba à caisse résonnante en coque de fruit, tandis que les marimbas d'une pièce représentent, en somme, une transformation de la planchette primordiale. Elles sont constituées essentiellement par une cuvette en bois évidé recouverte d'un plateau fixe. Cette cuvette est habituellement semi-ovoïde, mais parfois le fond en est fortement aplati; dans d'autres spécimens elle s'arrondit et la base, sectionnée à plat, est munie de reliefs coniques servant de pieds (pl. XVIII, fig. 310 A. B.). Le plateau s'adapte généralement d'une façon exacte aux contours de la cuvette, mais quelquefois il les déborde (pl. XVIII, fig. 311 A. B.). Il est fixé à la boîte de résonance par des points de suture en calamus, des agrafes en fer ou en cuivre, des clous importés. Les joints sont aveuglés à la résine avec, parfois, sous la couche résineuse, un bourrage en fibres. Des poignées ménagées dans le prolongement soit de la caisse, soit du plateau, servent à saisir l'instrument; quelques-unes sont percées d'un trou destiné au suspensoir. Il arrive, comme dans une des marimbas figurée (pl. XVIII, fig. 307 A. B.), que la cuvette soit constituée par une calotte de crâne humain.

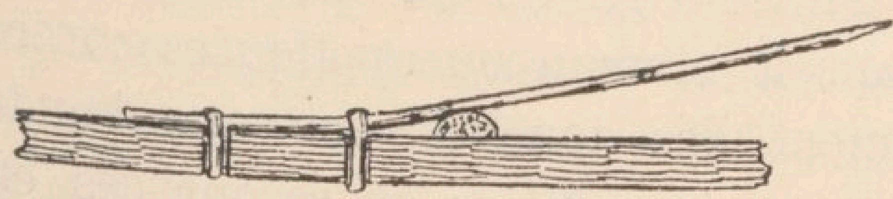


Caisse de marimba composée de deux pièces.
(Coupe.)
(Pl. XVIII, fig. 309)
a. Plateau fixe. — *b*. Clous en cuivre pour fixer le plateau.
c. Empâtement à la résine.

Un autre type, figuré en dernier lieu (pl. XVIII, fig. 312), classé avec les marimbas en deux pièces, en diffère cependant dans son aspect extérieur et dans sa composition. La caisse est formée d'une bande d'écorce roulée en demi-cercle et fixée par des chevilles en éclats de raphia aux bords d'un plateau rectangulaire; les bouts de l'écorce — évidemment employée à l'état frais ou après avoir été ramollie — sont repliés et ramenés sous le plateau. Pour empêcher cette mince paroi de se déformer, on la soutient habituellement par des arceaux en calamus dont les

extrémités sont encastrées dans la planchette. Nous retrouverons ce modèle original de boîte résonnante appliqué à des cithares.

Un point capital est l'examen des modes d'attache des lamelles de marimbas sur les tables de résonance; ce détail a une grande valeur au point de vue de la sonorité.

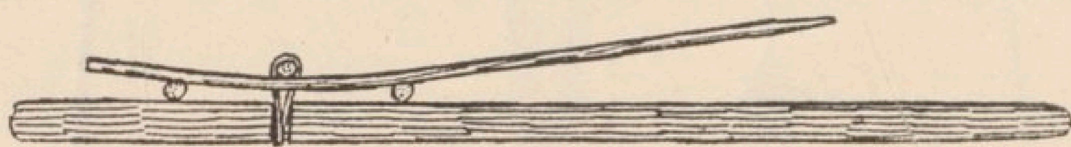


Mode d'attache des lamelles. Premier procédé.
(Coupe longitudinale.)
(Pl. XVII, fig. 291.)

Dans l'exemplaire le plus primitif (pl. XVII, fig. 291), elles sont fixées à plat par deux lignes de suture en éclat de calamus passant au travers du plateau; un taquet mobile, de bois, les soulève du côté où se donne l'impulsion vibratoire et que nous appellerons la touche; le côté opposé, que nous désignerons sous le nom de pointe, maintenu par des sutures, reste, au contraire, serré contre la planchette.

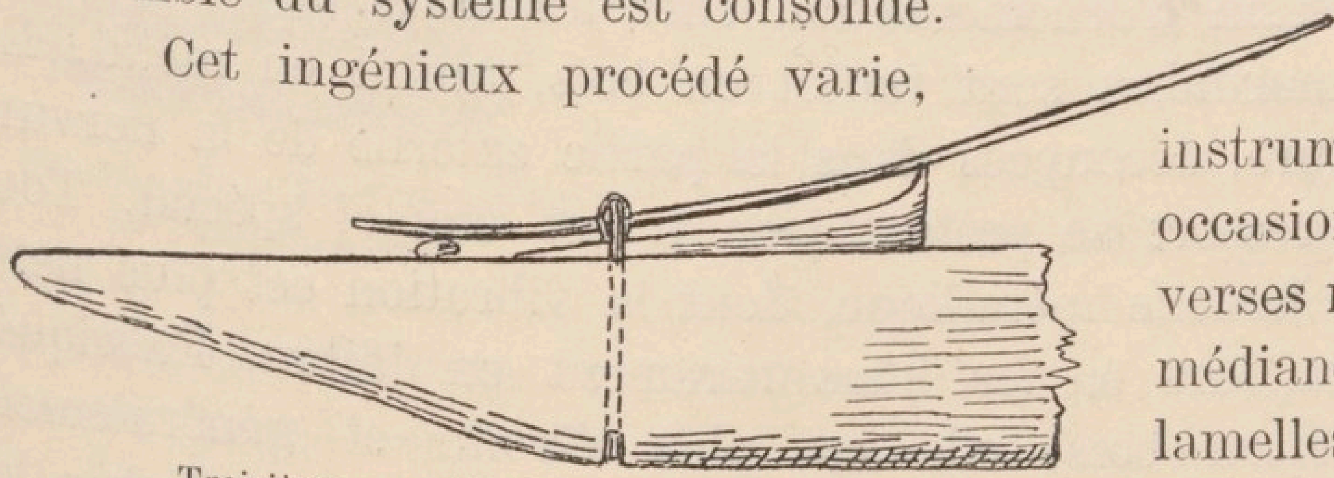
C'est le procédé le plus défectueux; on peut en suivre très clairement les détails extérieurs dans la figure 291 (pl. XVII). Il est à peu près complètement abandonné et on le retrouve appliqué (avec une seule ligne de suture) dans la marimba à pièces assemblées figurée planche XVIII, n° 306, dont nous avons déjà signalé le défaut de sonorité. On ne constate jamais l'emploi de ce procédé dans les instruments à lamelles métalliques.

La seconde méthode d'attache est une transformation heureuse du mode précédent; l'amélioration, assez légère en apparence, est en réalité d'une certaine importance. Les lamelles ne reposent plus sur le plateau, elles sont complètement isolées par un chevalet formé de trois petites traverses parallèles en bois ou en éclats de calamus, l'une fixe, placée au milieu et sous laquelle passent les lamelles, les deux autres mobiles, glissées sous les lamelles et relevant les pointes et les touches. La traverse médiane est fixée au moyen de boucles, assez lâches pour lui donner le jeu nécessaire, et nouées dans une rainure transversale pratiquée à la face intérieure de la planchette. Soulevée par les deux baguettes de relèvement, les lamelles s'écartent du plateau et viennent s'arcbouter contre la traverse centrale. Les boucles reçoivent ainsi la tension nécessaire et l'ensemble du système est consolidé.



Deuxième procédé d'attache des lamelles.
(Coupe longitudinale.)
(Pl XVIII, fig. 292.)

Cet ingénieux procédé varie, dans quelques détails, d'après les instruments : les traverses en bois sont occasionnellement remplacées par des traverses métalliques; d'autres fois, la traverse médiane disparaît. Dans ce dernier cas, les lamelles sont passées dans les mailles d'une ligature en fer ou en calamus, assez large pour permettre l'écartement (pl. XVIII, fig. 311 et 312).

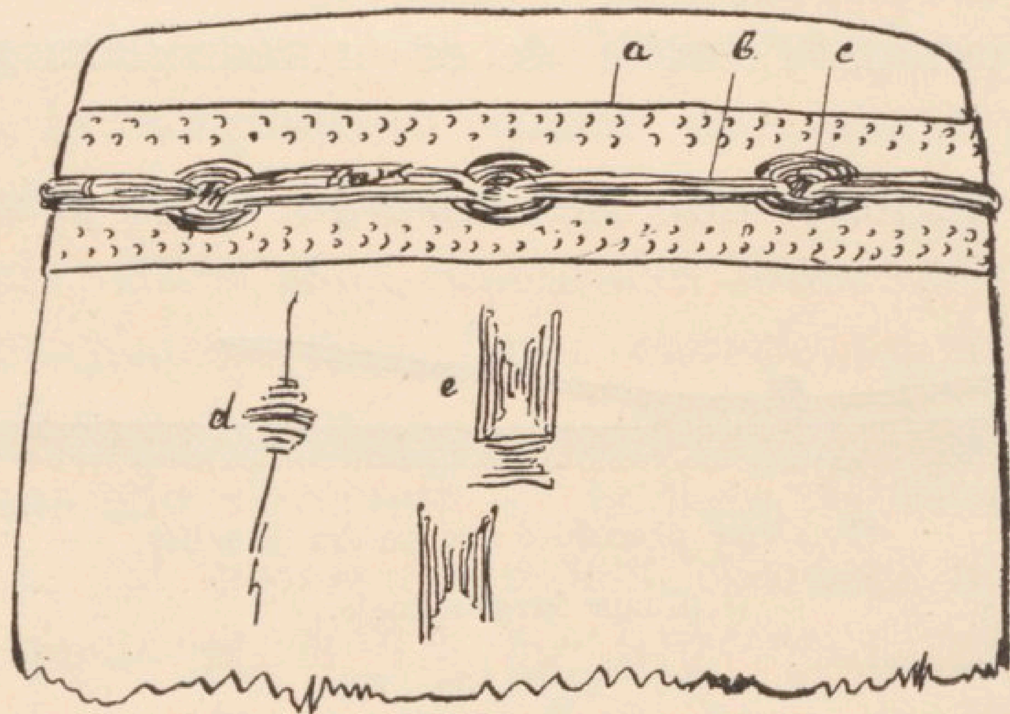


Troisième procédé d'attache des lamelles.
(Vue de profil.)
(Pl. XVII, fig. 297.)
La ligne pointillée indique le trajet de la pointe recourbée de la traverse au travers du plateau.

Le troisième procédé, très facile à

observer sur les figures de la planche XVII, est, en réalité, une modification du précédent. Il est appliqué exclusivement aux marimbas à caisse de résonance d'une seule pièce, tandis que le second se pratique surtout pour l'agencement des marimbas sur simple planchette et de celles dont la caisse est en deux pièces. Dans ce troisième dispositif la barre centrale est généralement une mince tige de fer dont les deux extrémités, coudées à angle droit, sont encastrées dans le plateau ou appliquées contre les parois latérales. L'appareil servant au relèvement des touches est une bande métallique étroite, posée sur champ et dont les extrémités, effilées et recourbées en forme d'U, viennent s'engager entre les coudes de la traverse centrale; elles forment ainsi ressort. La barre de relèvement des pointes est en bois, fixe ou mobile; dans certains exemplaires, elle est recouverte d'une bande de peau ou même disparaît pour être remplacée par cette seule bande. Telle est du moins la forme générale de cette variété de chevalet; elle reçoit, elle aussi, des modifications de détails, d'après la fantaisie de l'artisan, le noir ne travaillant jamais d'après des modèles fixes.

Quel que soit le procédé employé, la ligature d'attache de la traverse centrale se fait, nous l'avons dit, sous le plateau percé, à cet effet, de petits trous et sillonné d'une rainure transversale où se nouent les boucles. L'opération terminée on referme cette rainure en y enchâssant une lame de bois, ou bien l'artisan la remplit de résine, dans laquelle sont parfois incrustées des graines. Les boucles de quelques exemplaires sont remplacées par des clous en U fixés dans le plateau (pl. XVIII, fig. 310). Des bandes métalliques de consolidation remplacent dans certains cas la rainure et des anneaux en fil de cuivre ou de laiton enroulé resserrent les boucles. Le croquis montrant cette dernière disposition présente un détail intéressant : une fente a été réparée à l'aide d'agrafes en fil de laiton et des dessins formés au moyen de fils semblables dissimulent la réparation. C'est là, nous le constaterons fréquemment, une des origines du dessin d'ornementation chez les noirs.



Vue d'une partie de la paroi dorsale d'une marimba montrant le système d'attache de la traverse.

(Pl. XVII, fig. 299.)

a. Plaque métallique. — *b*. Ligature fixant la traverse. — *c*. Anneaux de resserrement. — *d*. Réparation d'une fente à l'aide d'agrafes en fil de laiton. — *e*. Dessins formés à l'aide de fils de laiton pour dissimuler les réparations.

Les lamelles vibratiles des marimbas sont tantôt en bois, tantôt en métal. En bois elles sont toutes de même nature, découpées dans la partie externe de la nervure du raphia dont la souplesse et le ressort se prêtent bien à cet emploi spécial. Toutefois, l'indigène préfère utiliser la lamelle métallique, dont la vibration est plus nette et plus claire; elle est presque toujours en fer, plus rarement en laiton. Fabriquée sur le modèle de son ascendante en bois, elle est plus étroite et généralement effilée vers la pointe. Grâce à la malléabilité du métal, on peut en infléchir les extrémités.

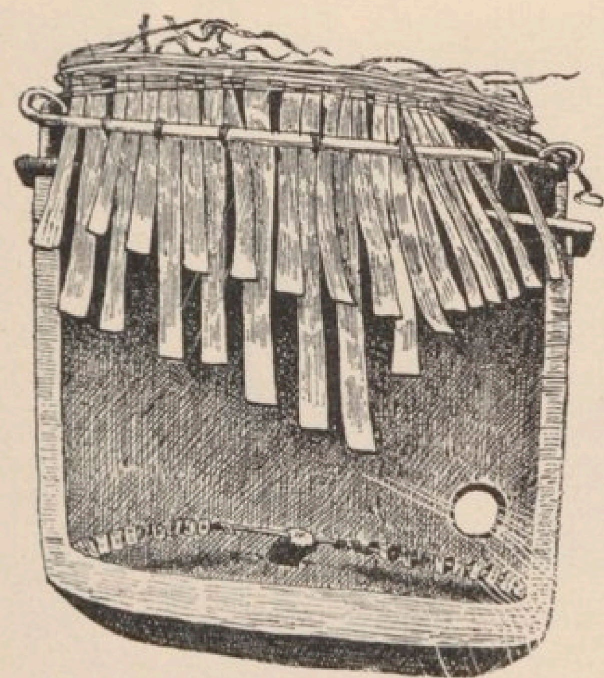
Les lamelles sont en nombre très variable, jamais inférieur à cinq, le plus souvent variant de neuf à quinze et davantage. Leurs dimensions sont graduées,

plus ou moins régulièrement, de manière à diversifier les sons; on peut régler l'appareil en repoussant ou en avançant les lames entre les barres du chevalet. Mais l'indigène ne semble pas user fréquemment de cette faculté.

Il se préoccupe davantage d'en corser les vibrations par des sonorités additionnelles. Il introduit, à cet effet, dans certaines caisses des fragments de pierre, un caillou roulé, destinés à imiter les sonorités du hochet ou du grelot. Dans un but semblable il glisse des perles le long des lamelles; il encastre sur le plateau, ou plus fréquemment en travers de l'ouverture, des tringles métalliques enfilant des anneaux de fer, de cuivre ou de laiton; il confectionne, pour les adapter à la caisse de résonance, de curieuses plaques bruissantes faites de rondelles de coquillages alignées sur une feuille de zinc ou de fer blanc d'importation (pl. XVII, fig. 299). Perles, anneaux, rondelles, mis en mouvement par les vibrations, font aux notes grêles de la marimba un accompagnement en sourdine.

Les noirs jouent de la marimba avec une véritable passion. Dans certaines régions, tels le Kwango, la région des Cataractes, presque tous en possèdent. Ils la touchent non seulement pour charmer leurs loisirs, mais pour cadencer les travaux et surtout pour scander la marche. C'est pour eux à la fois un délassement et un excitant. Les caravanes sillonnant incessamment les sentiers de la région des Cataractes étaient toujours précédées d'un joueur de marimba, et tout Européen ayant traversé cette région avant l'établissement du chemin de fer a gardé le souvenir de cette musique alerte et sautillante bien faite pour alléger les fatigues de la route.

Cet instrument n'est pas uniquement consacré à des usages d'agrément. Il sert également, dans le Kwango, à convier le peuple pour le payement des taxes prélevées par les chefs. La marimba mise en mouvement en cette circonstance est de dimension supérieure à celle de l'instrument employé habituellement.



Le *sansi* de la frontière sud-est de l'État du Congo.

Les instruments à lamelles sont fort répandus dans le Bas- et le Moyen-Congo; leur aire de dispersion s'étend au sud dans le Katanga où ils auraient, paraît-il, été apportés par des immigrants, à l'est dans les territoires voisins du Tanganika, en passant par le Kwango et le Kasai.

Peu à peu les formes en usage dans le Bas-Congo se sont infiltrées par la voie fluviale, grâce à l'intermédiaire des commerçants Bayanzi, jusqu'au district de l'Équateur, dont les populations l'adoptent de plus en plus et même plus haut, jusqu'à la région des Bangala, où se retrouvent des spécimens dont l'origine n'est pas douteuse. La forme des instruments usités dans la région de l'Aruwimi-Uele est absolument différente et nettement localisée; elle se propage de cette région jusque dans le Haut-Ubangi. Dans la région sud-est de l'État on rencontre une marimba que les indigènes du territoire anglais limitrophe appellent le *sansi*.

B. — HARPES-GUITARES — MANDOLINES — LYRES — CITHARES

Certains indigènes du Congo attachent par une de ses extrémités une cordelette en fibre de raphia à une branchette. Tenant l'autre extrémité entre les dents, ils font vibrer la cordelette au moyen de l'ongle. Cette musiquette ne s'entend guère et n'a de charme que pour l'exécutant.

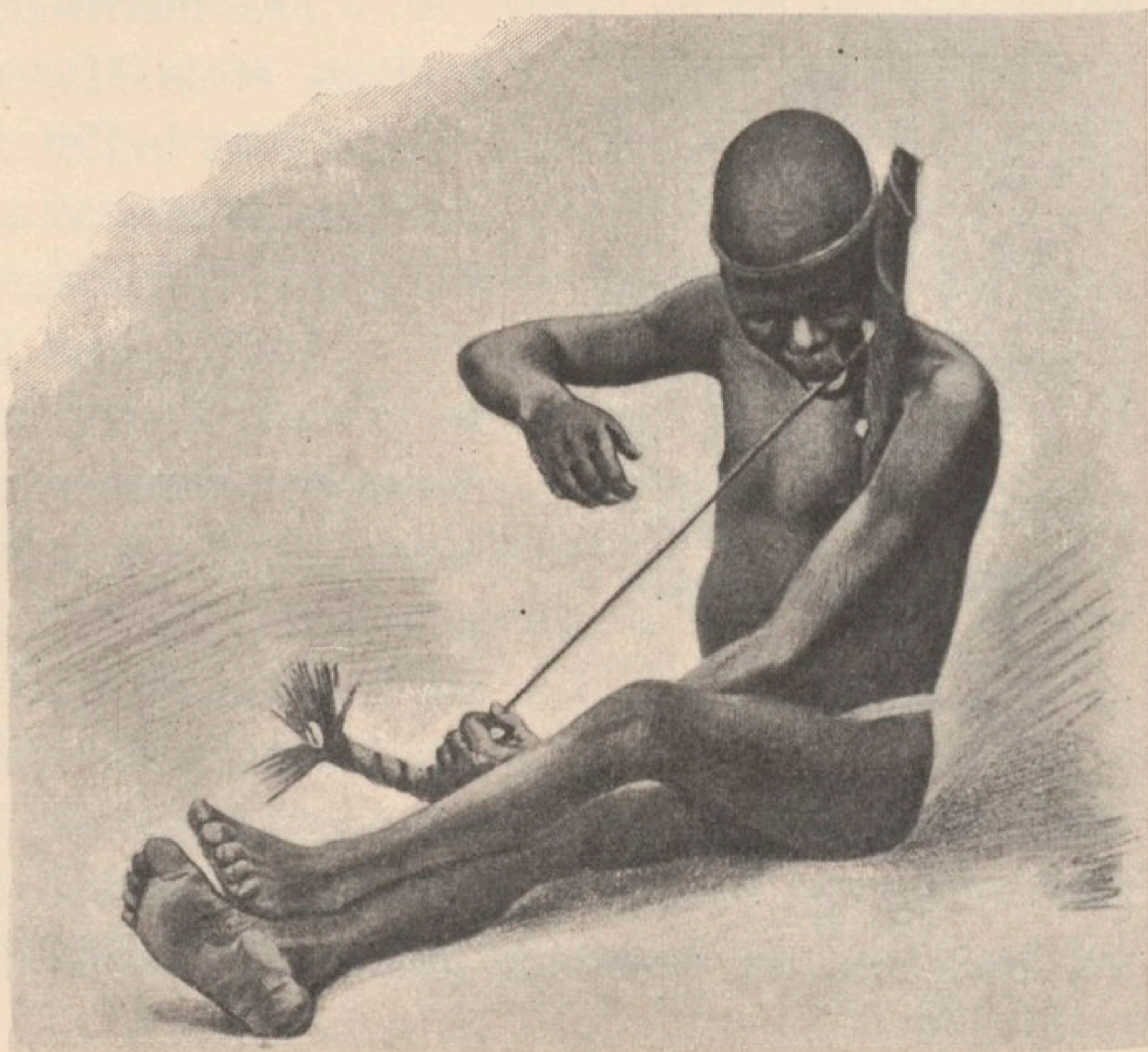
Aussi on peut dire que l'arc est le vrai prototype des instruments à cordes.

Aujourd'hui encore il est approprié à cet usage dans diverses parties du monde. Dans l'Uele, dans l'Aruwimi, dans le Haut-Lualaba, dans certaines parties du Kasai les indigènes possèdent un instrument de musique, joué exceptionnellement par des hommes, mais néanmoins spécialement réservé aux femmes. C'est un arc n'existant pas dans les collections du Musée, mais décrit dans ses documents. Nous en reproduisons un d'après sir H.-H. Johnston, qui le signale comme étant pincé par les noirs de la forêt de l'Ituri. Pour en jouer, les exécutantes tiennent indifféremment le bois de l'arc ou la corde entre les dents, tandis que de la main elles font vibrer la corde; autour de la tête elles ceignent souvent un bandeau bourré de fibres afin d'éviter de se blesser. Les arcs sonores, maniés par des femmes, sont la plupart du temps de dimensions assez exiguës et dépassent rarement 0^{m},60. Les populations du nord emploient un autre mode. Ils font un trou dans le sol, le couvrent d'un morceau d'écorce trouée, fichent l'arc en terre et attachent la corde à l'écorce. Ils raclent ensuite la corde avec un morceau de bambou et produisent ainsi un susurrement très agréable, paraît-il.



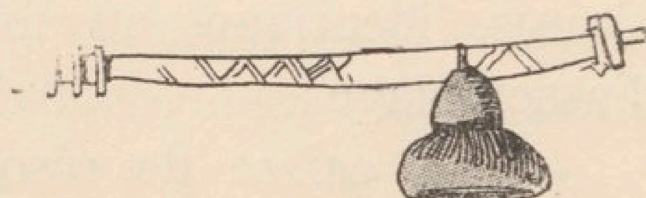
Le Musée possède un spécimen qui dérive certainement de l'arc sonore et marque le second terme du développement (pl. XIX, fig. 313). Il se compose d'un arc en bois, d'une corde en fibres de raphia tordues et d'une coque de calebasse tronquée. Arrivé démonté, l'appareil a été reconstitué au Musée aussi exactement que possible. C'est, en somme, l'arc simple, augmenté d'une caisse de résonance, dont la tête de la musicienne tenait lieu dans l'instrument primitif.

L'exemplaire suivant (pl. XIX, fig. 314) est une modalité perfectionnée de cette forme secondaire. L'arc s'est



Manière dont les indigènes du Haut-Ituri pincent de l'arc sonore (d'après sir H.-H. Johnston).

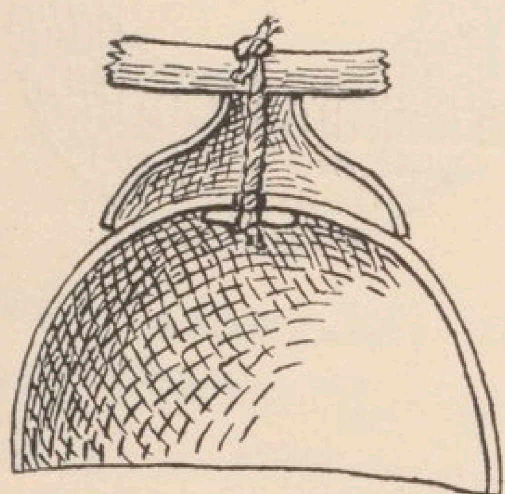
modifié de la façon suivante : une lame de bois rigide, légèrement incurvée, porte à l'une de ses extrémités trois doubles touches rondes placées à quelques centimètres l'une de l'autre.



Dispositif de l'arc sonore à caisse de résonance en calebasses superposées, avant le placement des cordes.

(Type non figuré.)

A peu de distance de l'extrémité opposée est suspendue par un lien en fibres ou en étoffe une originale caisse de résonance composée de deux sections de calebasses superposées; le fragment supérieur est entaillé d'une double échancrure dans laquelle s'emboîte le bas de la lame. Celle-ci est tendue de deux cordes en fibres de raphia : l'une passe d'abord sur un chevalet formé d'un tuyau de plume replié, que l'on hausse ou que l'on baisse pour accorder l'instrument, franchit les touches et vient se nouer à un bouton terminal. En appuyant du doigt de l'une de ses mains sur cette corde, à l'endroit des touches ou de leurs intervalles, et en la pinçant des doigts de l'autre main, le musicien noir parvient à provoquer des sons variés. La seconde corde placée latéralement — elle n'existe pas toujours — accompagne en sourdine.



Caisse de résonance de l'arc sonore.

(Coupe transversale.)

(Pl. XIX, fig. 314.)

Cet instrument, en usage dans l'Afrique orientale sous le nom de *zeze*, doit avoir été introduit au Congo par les Arabes ou du moins par leurs auxiliaires Wanyamwezi. Il a pénétré le long de leurs routes de caravanes jusqu'à l'Aruwimi au nord et fort avant dans le Kasai au sud. Il est rehaussé fréquemment de jolis dessins gravés en noir sur le contour des calebasses.

Parmi les instruments paraissant descendre le plus directement de ces formes primitives, la première place appartient à ceux que, faute de terme plus approprié, nous avons dénommé « harpes-guitares » et mandolines, afin de les rapporter à des types connus; cette dénomination ne répond toutefois qu'approximativement à la réalité. Les indigènes leur donnent différents noms, d'après les régions : *Kokolo*, dans la région des Cataractes; *lokombe*, à l'Équateur; *ndjembo*, au Stanley-Pool (Bateke); *kondo*, chez les Asande.

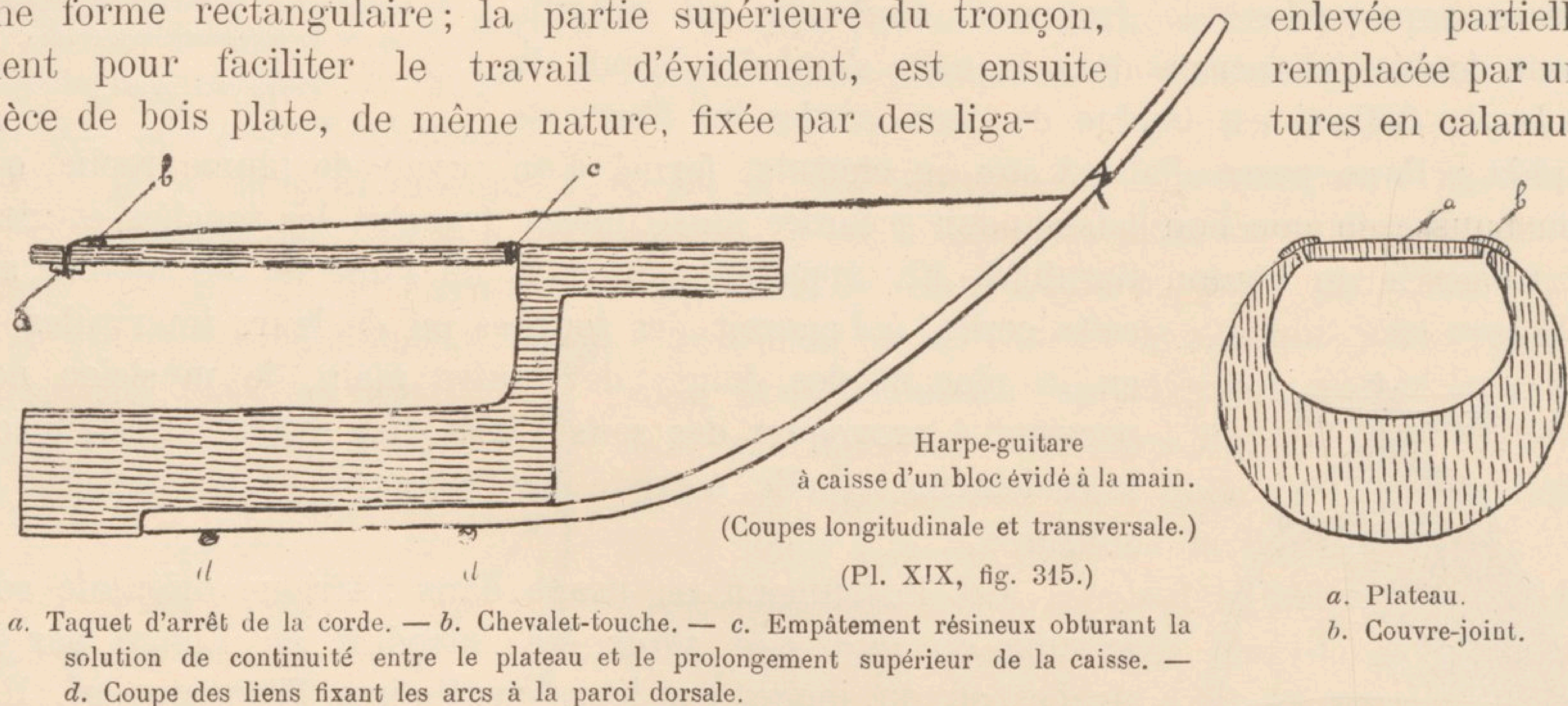
Elles appartiennent à deux types, de principes identiques, mais différant par des caractères spéciaux et surtout par le dispositif de tension des cordes. Dans le premier, la harpe-guitare, il y a autant d'arcs tenseurs que de cordes; dans le second, la mandoline, toutes les cordes sont échelonnées sur le même arc. Cette disposition des moyens de tension modifie d'une façon profonde la silhouette des deux genres d'instruments.

Afin de faciliter l'examen de ces intéressants appareils, nous convenons de désigner sous le nom d'extrémité supérieure la partie confinant aux arcs tenseurs, et sous le nom d'extrémité inférieure la partie opposée. Le plateau est la table d'harmonie sur laquelle sont placés les chevalets.

La harpe-guitare est parvenue à un degré de développement peu élevé. Elle se compose essentiellement d'une caisse de résonance en bois évidé, d'un certain nombre de baguettes de tension recourbées et fixées à la paroi dorsale de cette caisse,

et d'un nombre égal de cordes attachées d'une part au plateau et de l'autre à l'extrémité des arcs tenseurs. Ces divers éléments se retrouvent dans tous les exemplaires, identiques au fond, mais variant dans les détails de nombre, de forme et d'assemblage.

La caisse de résonance la plus rudimentaire est un simple tronçon d'arbre évidé à la main, tantôt employé brut, tantôt grossièrement équarri et affectant une forme rectangulaire; la partie supérieure du tronçon, enlevée partiellement pour faciliter le travail d'évidement, est ensuite remplacée par une pièce de bois plate, de même nature, fixée par des ligatures en calamus;



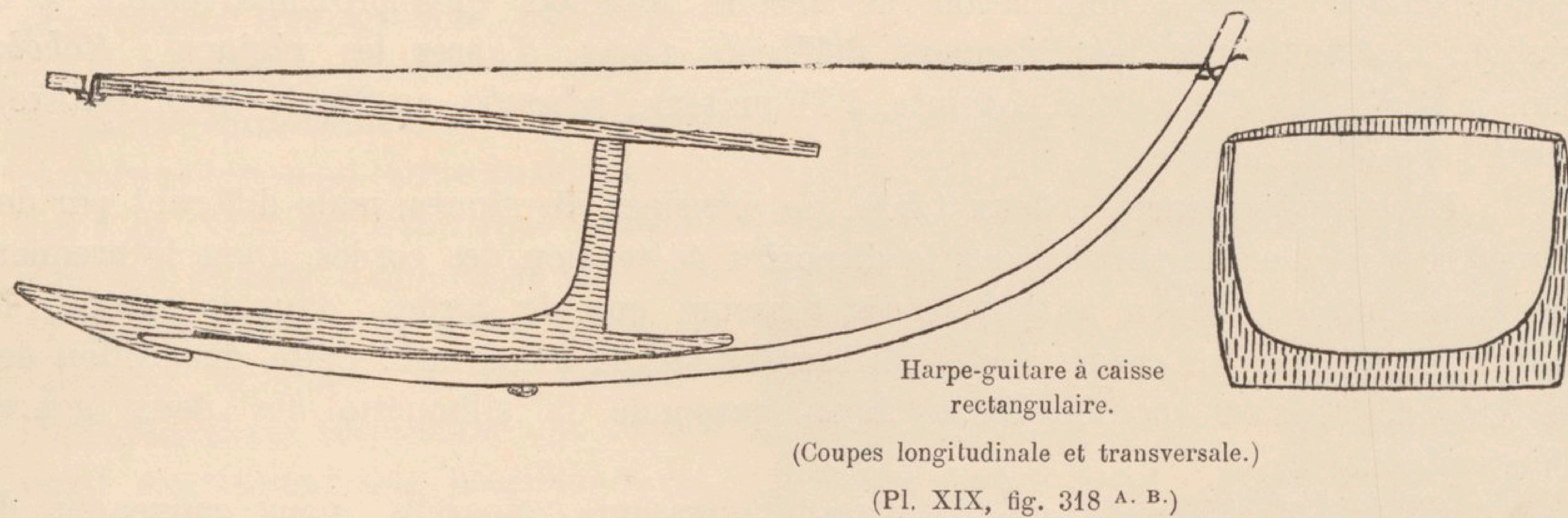
Harpe-guitare à caisse d'un bloc évidé à la main. (Coupes longitudinale et transversale.) (Pl. XIX, fig. 315.)

a. Taquet d'arrêt de la corde. — *b.* Chevalet-touche. — *c.* Empâtement résineux obturant la solution de continuité entre le plateau et le prolongement supérieur de la caisse. — *d.* Coupe des liens fixant les arcs à la paroi dorsale.

a. Plateau.
b. Couvre-joint.

le joint transversal est calfeutré à la résine; les joints latéraux sont recouverts d'une lame de pétiole de raphia, et, parfois aussi, empâtés de *bulungu;* la caisse se continue à son extrémité supérieure par un prolongement étendu ou par des rudiments de poignée ménagés aux angles; l'extrémité inférieure reste ouverte.

Ce modèle primitif, relativement rare, semble localisé dans la région de l'Équateur. Généralement la caisse est confectionnée avec plus de soin, et même, en quelques cas, avec une certaine préoccupation d'ornementation et d'élégance



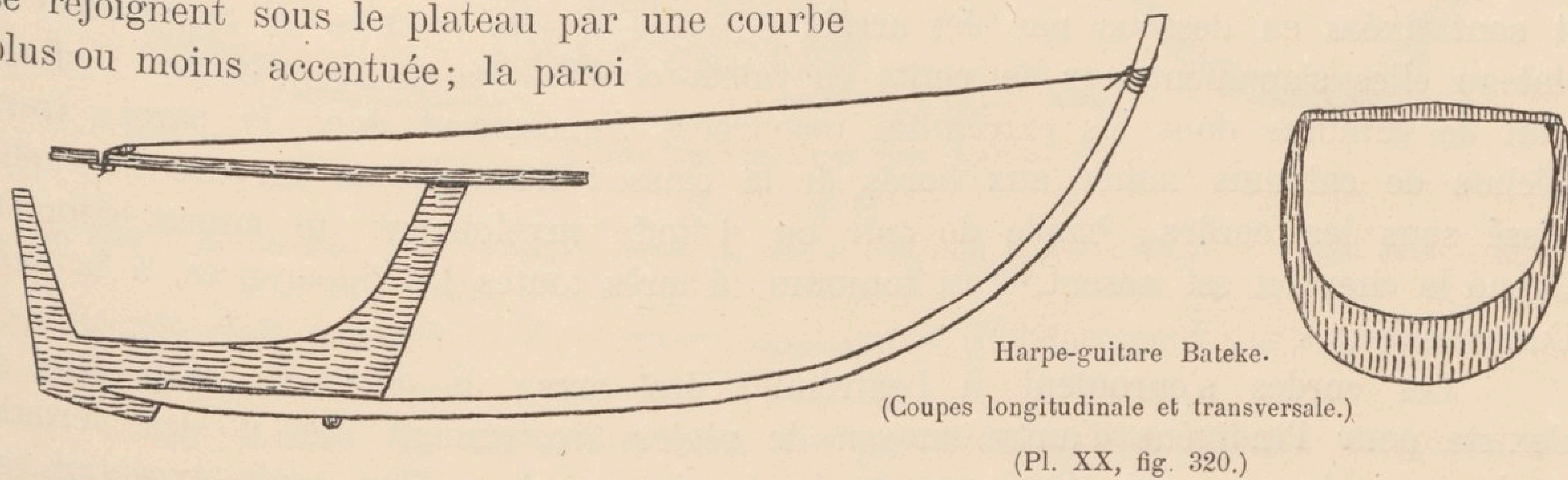
Harpe-guitare à caisse rectangulaire. (Coupes longitudinale et transversale.) (Pl. XIX, fig. 318 A. B.)

(pl. XX, fig. 321). Elle est tantôt rectangulaire, tantôt arrondie, tantôt tout à fait plate, et, dans ce dernier cas, taillée en trapèze irrégulier.

Dans la forme rectangulaire les parois latérales se prolongent au delà du fond; elles sont échancrées et recouvertes par le prolongement du plateau; l'extrémité inférieure est, comme dans le système précédent, entièrement ouverte. Dans une variété de ce type (pl. XIX, fig. 317), la caisse, simplement évidée par le haut, reste

fermée à son extrémité inférieure. Quatre branches émergent aux angles; celles tenant à la paroi dorsale sont plus longues que celles tenant au plateau. On les a prolongées afin de pouvoir y fixer les arcs de tension. Mieux conçu et plus soigneusement exécuté, ce spécimen est l'application des principes ébauchés dans l'exemplaire figuré au n° 316 de la planche XIX.

Les harpes-guitares en usage chez les Bateke (pl. XX, fig. 319 et 320) ont une silhouette différente; les angles de leurs caisses sont adoucis, les parois latérales se rejoignent sous le plateau par une courbe plus ou moins accentuée; la paroi



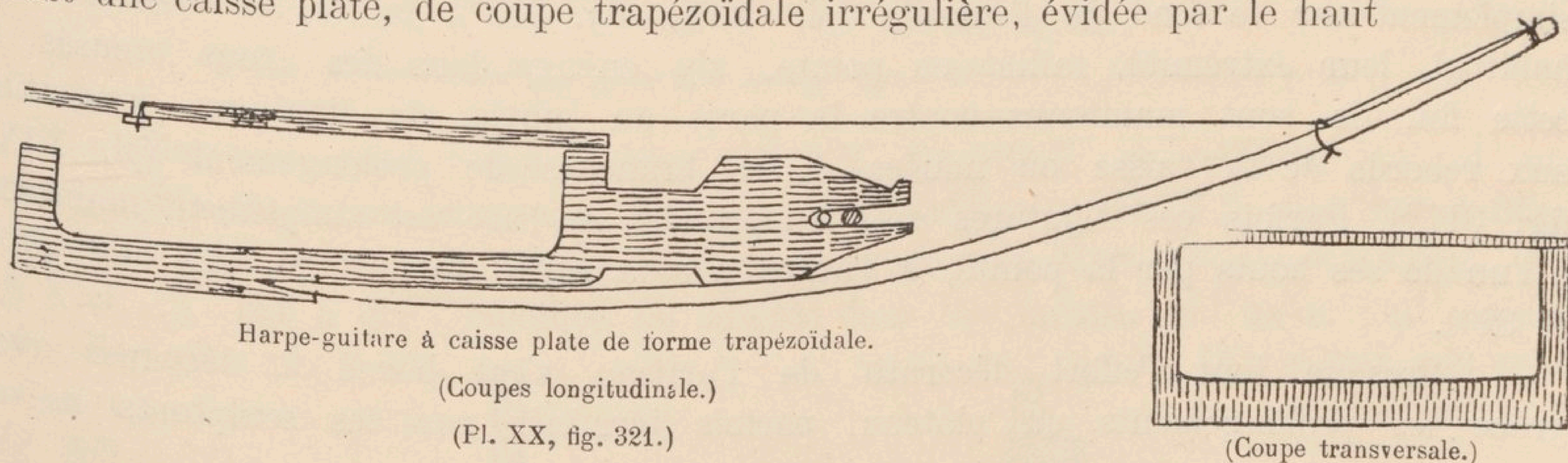
Harpe-guitare Bateke.

(Coupes longitudinale et transversale.)

(Pl. XX, fig. 320.)

dorsale s'arrondit; nous nous trouvons ici devant la seconde forme de caisse de la harpe-guitare. Le plateau déborde toujours le haut du corps, mais son prolongement à l'extrémité supérieure est découpé de façon à donner à l'ensemble une allure moins lourde. L'aspect général rappelle assez exactement celui de la proue de certaines pirogues.

La troisième forme, enfin, semble la moins commune (pl. XX, fig. 321). C'est une caisse plate, de coupe trapézoïdale irrégulière, évidée par le haut



Harpe-guitare à caisse plate de forme trapézoïdale.

(Coupes longitudinale.)

(Pl. XX, fig. 321.)

(Coupe transversale.)

et entièrement fermée par un plateau mince s'appliquant exactement sur les bords. Le bloc dans lequel elle a été taillée se prolonge au sommet par un ornement sculpté représentant une tête de crocodile.

Le plateau de toutes les harpes-guitares est fixé par des points de suture en rotang, en piassava, en fibres diverses; dans le dernier type (pl. XX, fig. 321) cependant, il est cloué par des chevilles en bois et des clous d'importation. Les joints sont calfeutrés à la résine *bulungu* ou obturés par un bourrage de moelle de raphia, d'amadou, de coton.

Dans les caisses dont l'extrémité inférieure n'est pas laissée entièrement ouverte, un trou rectangulaire ou arrondi est toujours ménagé à la partie supérieure de cette extrémité, près du point d'attache des cordes. Il est établi un peu en vue

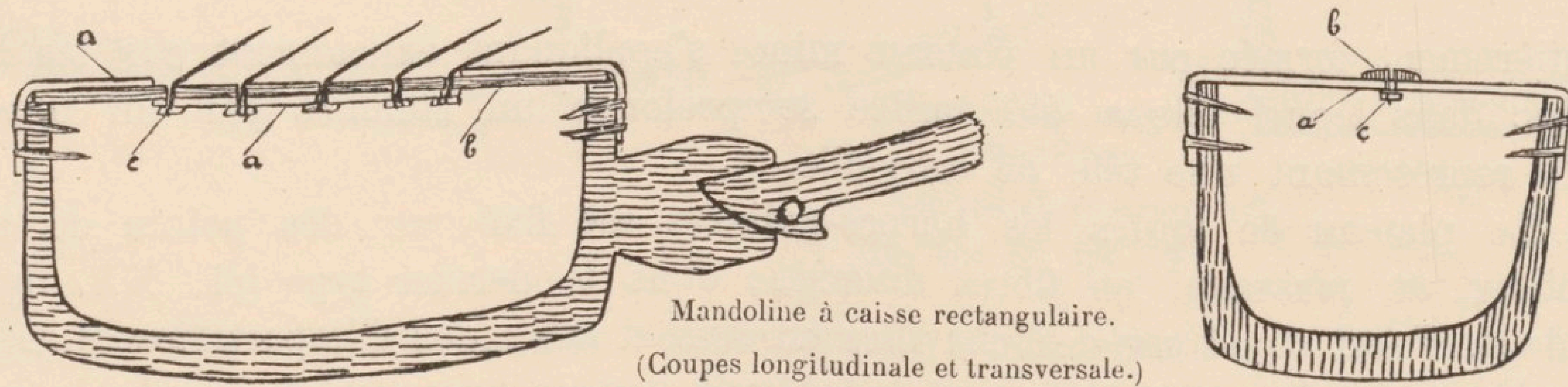
d'assurer une bonne acoustique, mais surtout pour permettre le renouvellement facile des cordes brisées. Dans le même but les plateaux des harpes-guitares Bateke sont toujours posés légèrement en retrait de l'extrémité inférieure, de façon à ménager en cet endroit une ouverture en fente transversale (pl. XX, fig. 319 et 320).

Les cordes sont de fins éclats de calamus, des fibres de piassava, de raphia tordues, et d'autres fibres, rondes, fines, très vibratiles. Elles traversent le plateau et sont fixées en dessous par des arrêts en bois ou des nœuds. A leur sortie du plateau elles s'appuient sur de petits chevalets-touches de nature diverse : simple éclat de calamus dont les extrémités recourbées s'encastrent dans la paroi ; tresse d'éclats de calamus nouée aux bords de la caisse ; fragment de nervure de raphia glissé sous les cordes ; bande de cuir ou d'étoffe enveloppant un mince bâtonnet. Quand le chevalet est absent, c'est toujours, d'après toutes les apparences, à la suite d'un accident.

Les cordes s'enroulent à l'extrémité des arcs ; le chevalet étant fixe, il n'existe pour l'indigène d'autre moyen de régler l'instrument que de les dérouler et de leur donner par tâtonnements la tension voulue. Une seule exception est offerte, sous une forme ingénieuse, par le type figuré au n° 321 de la planche XX. Un anneau de fibres glissant le long de l'arc et de la corde permet de modifier à volonté le ton de l'instrument (Voir le second croquis de la page 123.)

Les arcs tenseurs sont des baguettes en bois flexible employées brutes, simplement écorcées ou raclées au couteau. Ils sont fixés côte à côte dans une large échancrure rectangulaire ménagée dans le dos de la caisse. Tantôt ils reposent simplement sur le fond de l'entaille (pl. XIX, fig. 315[B]), tantôt, et c'est le cas habituel, leur extrémité, taillée en pointe, s'y engage dans des trous creusés à cette fin. Ils sont maintenus contre la paroi au moyen de ligatures assujetties aux rebords de la caisse ou nouées à ses branches de prolongement (pl. XIX, fig. 317[B.]). Parfois ces ligatures sont supprimées et l'arc est simplement maintenu à l'un de ses bouts par la pointe, à l'autre par la corde tendue (pl. XX, fig. 319) et 321).

Presque tout l'effort décoratif de l'artisan s'est borné à découper avec grâce les prolongements du plateau, parfois terminés par des sculptures naïves



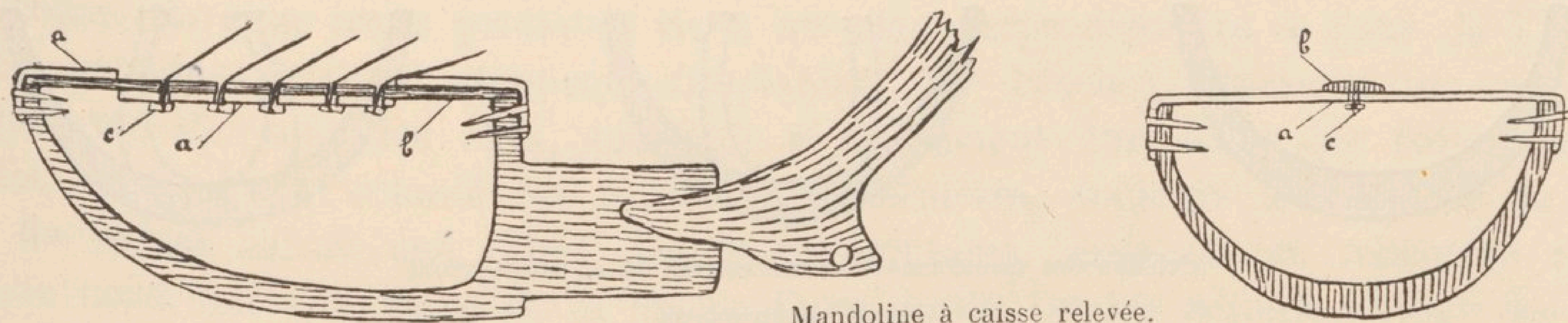
Mandoline à caisse rectangulaire.
(Coupes longitudinale et transversale.)
(Pl. XX, fig. 322.)

a. Peau de recouvrement. — *b.* Sommier traversant la peau et l'abaissant en son milieu. — *c.* Attache de la corde.

représentant une tête de reptile ou un oiseau. Quelques spécimens sont bariolés de blanc, noir, rouge, encadrant les parois ou disposés en bandes isolées.

La pauvreté de l'ornementation s'accorde avec le degré de développement de l'instrument.

Les mandolines sont d'un ordre supérieur aux harpes-guitares. Elles en diffèrent par des caractères importants dont les principaux sont l'unité de l'arc tenseur, la



Mandoline à caisse relevée.

(Coupes longitudinale et transversale.)

(Pl. XX, fig. 324.)

a. Peau de recouvrement. — *b.* Sommier traversant la peau et l'abaissant en son milieu. — *c.* Attache de la corde.

présence de clefs permettant d'accorder l'instrument, l'agencement différent des caisses de résonance.

Leurs caisses de résonance sont des cuvettes en bois évidé, affectant des silhouettes diverses qu'on peut résumer comme suit :



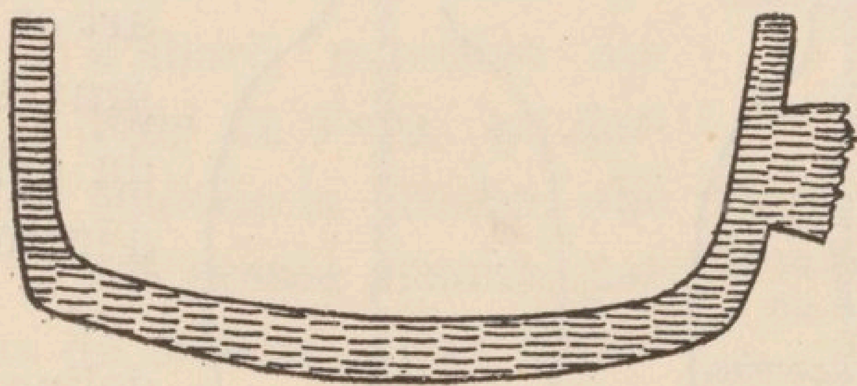
Mandoline à caisse ovoïde.

(Coupes longitudinale et transversale.)

(Pl. XX, fig. 326.)

a. Peau de recouvrement. — *b.* Sommier encastré sous la peau. — *c.* Attache de la corde.

Elles sont quasi rectangulaires (pl. XX, fig. 322); se relèvent suivant une courbe plus ou moins accentuée vers l'extrémité inférieure (pl. XX, fig. 323 et 324); ont, enfin une forme semi-ovoïde nettement caractérisée dans tels spécimens (pl. XX et XXI, fig. 325 à 327), modifiée ou altérée dans tels autres, soit qu'on l'ait amincie et allongée (pl. XXI, fig. 328 et 329), soit qu'on en ait rapproché les parois en les cintrant (pl. XXI, fig. 330 et 331).



Toutes ces variétés, au reste, sont des modalités de la forme rectangulaire. L'artisan coupe d'abord l'un des pans du rectangle : c'est

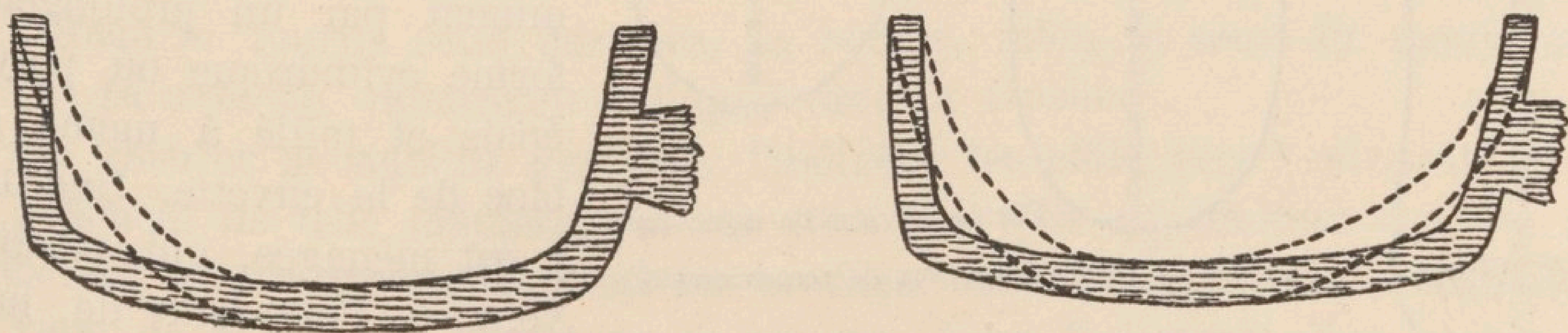


Schéma des transformations successives de la caisse rectangulaire.

(Coupes longitudinales.)

la mandoline à caisse relevée. Il sectionne ensuite l'autre pan : c'est la mandoline à caisse ovoïde. Celle-ci à son tour se modifie dans sa coupe transversale au cours de modalités subséquentes.

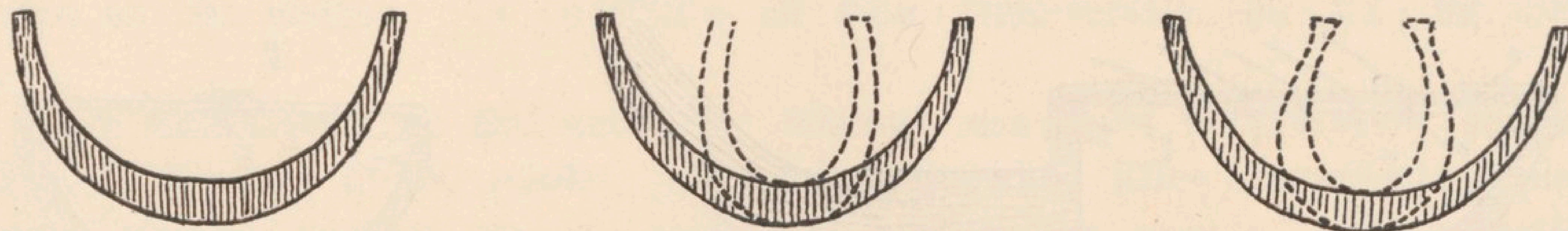
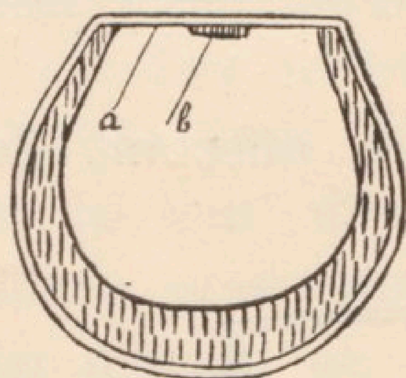
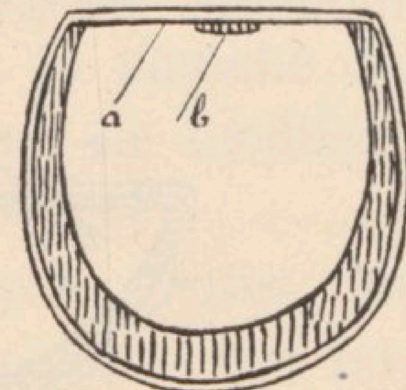


Schéma des transformations successives de la caisse ovoïde.
(Coupes transversales.)

Le plateau des mandolines est rarement en bois. Un seul exemplaire (pl. XX, fig. 325) possède une tablette ovale en bois, fixée à l'aide de chevilles en bois et d'agrafes en cuivre. Tous les autres sont recouverts de peau. Celle-ci est appliquée de deux façons : la première est spéciale à une catégorie d'instruments se distinguant par quelques éléments spéciaux (pl. XX, fig. 322, 323 et 324). La peau, repliée de 2 ou 3 centimètres sur les parois, y est clouée et fixée par un double rang de chevilles en bois d'après le procédé déjà signalé pour les tambours.



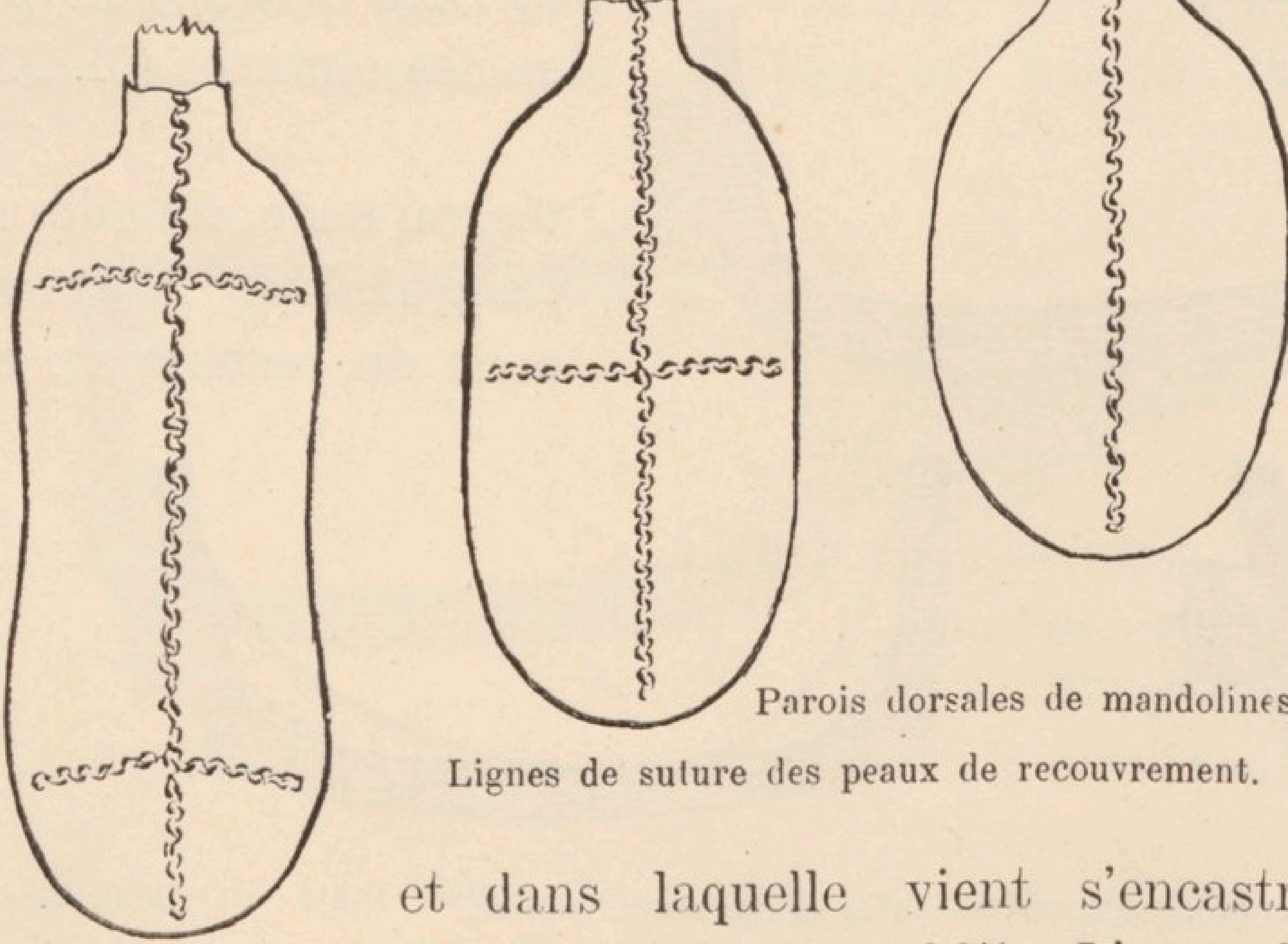
Caisse de mandoline
à forme semi-ovoïde cintrée.
(Coupe transversale.)
(Pl. XXI, fig 330 et 331.)
a. Peau de recouvrement.
b. Sommier.



Caisse de mandoline
à forme semi-ovoïde amincie et allongée.
(Coupe transversale.)
(Pl. XXI, fig. 329.)
a. Peau de recouvrement.
b. Sommier.

Le second procédé de fixation de la peau s'étend à toutes les autres mandolines. On enveloppe la caisse entière, jusqu'au-dessus de l'emmanchure de l'arc tenseur, de peau appliquée fraîche ou ramollie et fortement tendue. Cette peau est cousue, à l'aide de cordelettes, sur la partie dorsale de l'instrument par une suture médiane parfois unique et d'autres fois en croix simple ou double.

Les indigènes emploient les peaux d'antilope, de cochon sauvage, de buffle, d'éléphant et de varan ; les cuirs des exemplaires les plus soignés sont préparés avec art et ornés à l'occasion de dessins gravés ou estampés. Cette industrie du cuir, établie dans le nord, est d'introduction soudanaise.



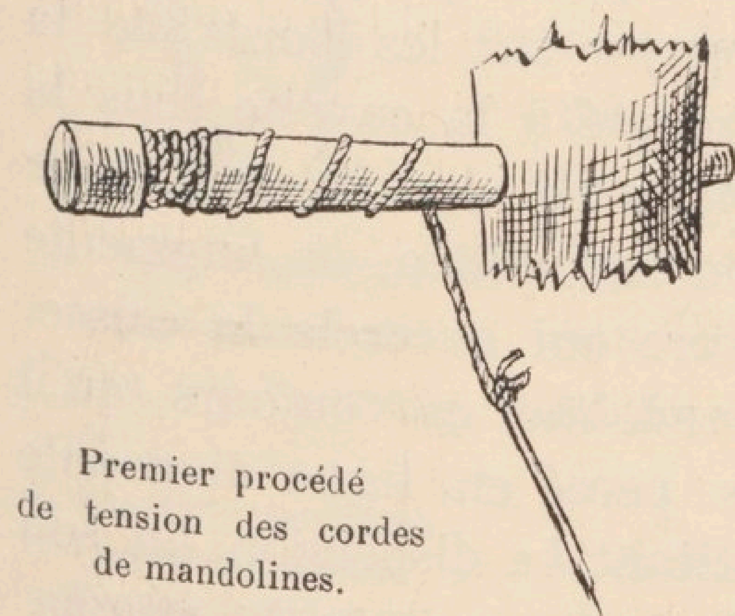
Parois dorsales de mandolines.
Lignes de suture des peaux de recouvrement.

Toutes les caisses de mandolines, indistinctement, se terminent par un prolongement de forme cylindrique ou polygonale, épais et taillé à même dans le bloc de la cuvette. Une mortaise y est ménagée, qui pénètre souvent à l'intérieur de la caisse et dans laquelle vient s'encastrer l'extrémité de l'arc (voir les croquis de la page 125). L'assemblage est consolidé par un empâte-

ment de résine *bulungu*, une large bandelette de peau solidement cousue en anneau, ou bien il est enveloppé et serré dans la peau qui recouvre la caisse.

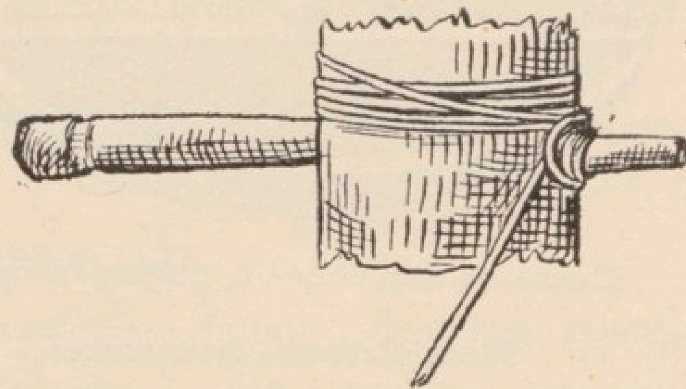
L'arc, de courbure arrondie ou à coudée brusque, est percé, dans sa partie supérieure, de cinq trous pratiqués dans un plan perpendiculaire à l'axe de l'instrument, et dans lesquels viennent s'implanter des broches dépassant de quelques centimètres. Ce sont les clefs, tournant à frottement dur dans les trous, ce qui permet de tendre à volonté les cordes. Ces dernières, toujours au nombre de cinq, sont de même nature que celles des harpes-guitares, mais on en rencontre aussi, dans le nord, faites de crins de la queue d'une girafe. On les enroule autour des clefs de manières fort diverses, mais pouvant se résumer dans les quatre méthodes suivantes :

Premier procédé. — La corde est simplement tournée autour de la broche et nouée dans une entaille pratiquée à l'extrémité. C'est le procédé le plus défectueux, car la corde, faite généralement d'une fibre très lisse, glisse facilement sur la clef sous l'effort de la tension et se détend.



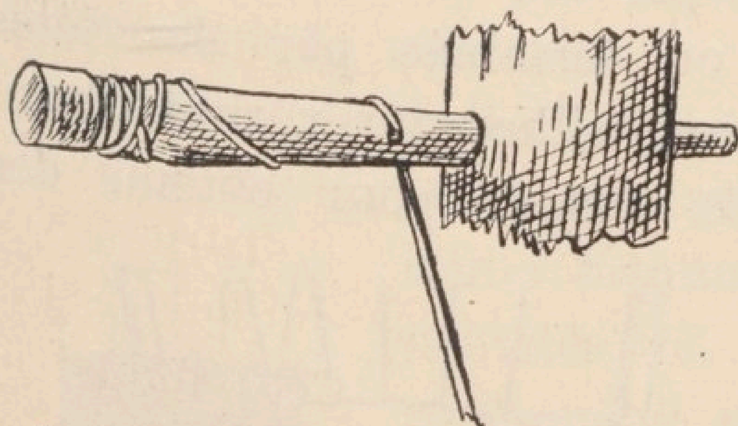
Premier procédé de tension des cordes de mandolines.

Deuxième procédé. — La corde est enroulée autour de la pointe de la broche et fixée au corps de l'arc par une torsion plusieurs fois répétée qui lui donne un point d'appui fixe. C'est une amélioration de la méthode précédente, mais le même inconvénient subsiste, bien qu'atténué.



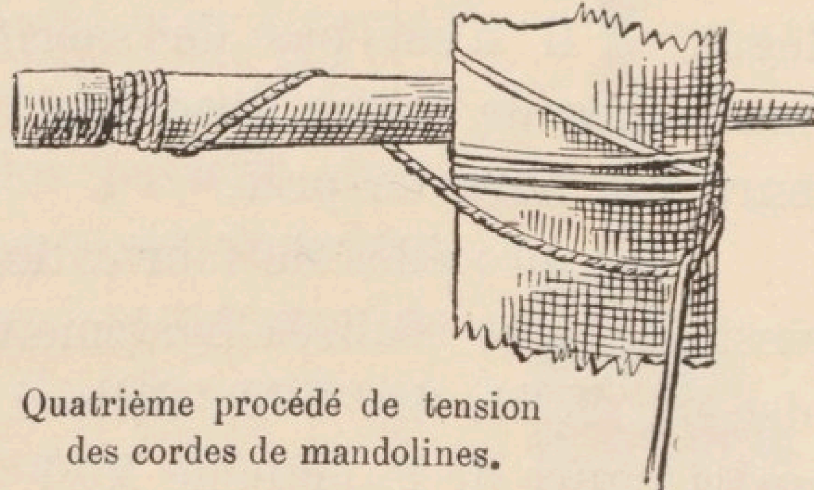
Deuxième procédé de tension des cordes de mandolines.

Troisième procédé. — C'est un perfectionnement direct du premier procédé; la corde, avant de s'enrouler sur la broche, est passée au travers de celle-ci et elle ne saurait plus glisser quand on tourne la clef.



Troisième procédé de tension des cordes de mandolines.

Quatrième procédé. — La corde est d'abord enroulée autour de l'arc, en dessous de la broche; elle est passée ensuite, par une torsion simple, au-dessus de celle-ci, vient accrocher la partie tendue de façon à former boucle et va se fixer enfin à l'extrémité de la clef. Lorsqu'on tourne cette dernière, la boucle, selon le sens du mouvement, se resserre ou se relache, renforçant ou modérant la tension



Quatrième procédé de tension des cordes de mandolines.

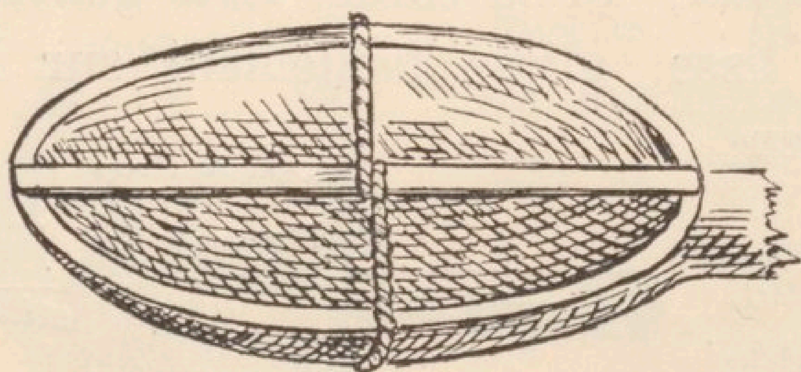
Pour assurer la stabilité des clefs, l'indigène les effile vers l'extrémité et fore le trou de logement de telle manière que son diamètre aille en diminuant. Cette disposition permet de serrer convenablement les broches, mais, malgré cette précaution, elles ont, on vient de le voir, le défaut de se déboiter assez facilement. Les cordes n'étant pas enroulées dans la partie mitoyenne des clefs, comme dans nos instruments européens, la pesée s'exerce d'une manière inégale et les oscillations produites ébranlent

et desserrent les clefs. Cet inconvénient est surtout marqué lorsque les cordes sont tendues par le premier procédé; il s'atténue dans les autres et disparaît presque entièrement dans le quatrième.

Ces détails ont de l'importance au point de vue du mécanisme de l'instrument.

Les cordes sont attachées au plateau en rangée rectiligne, dans le sens de l'axe. Elles le traversent et restent maintenues contre sa face interne par des taquets d'arrêt (voir les croquis de la page 125).

Quand le plateau est une simple peau, — et c'est généralement le cas, — un dispositif spécial devient nécessaire pour empêcher cette dernière de se soulever sous la tension. Aussi tous les instruments à corde sont-ils pourvus d'un sommier étroit, doublant la peau sur la ligne d'attache. Ou bien ce sommier est posé à l'extérieur et ses deux extrémités seules s'engagent sous la paroi (pl. XX, fig. 322 à 324), pour venir s'appuyer sur les bords de la cuvette; ou bien il est adapté à la cuvette sous la peau (fig. 325 à 331). Dans ce dernier cas, pour l'empêcher de s'arquer en son milieu, on augmente sa rigidité par une ligature qui encercle la caisse.

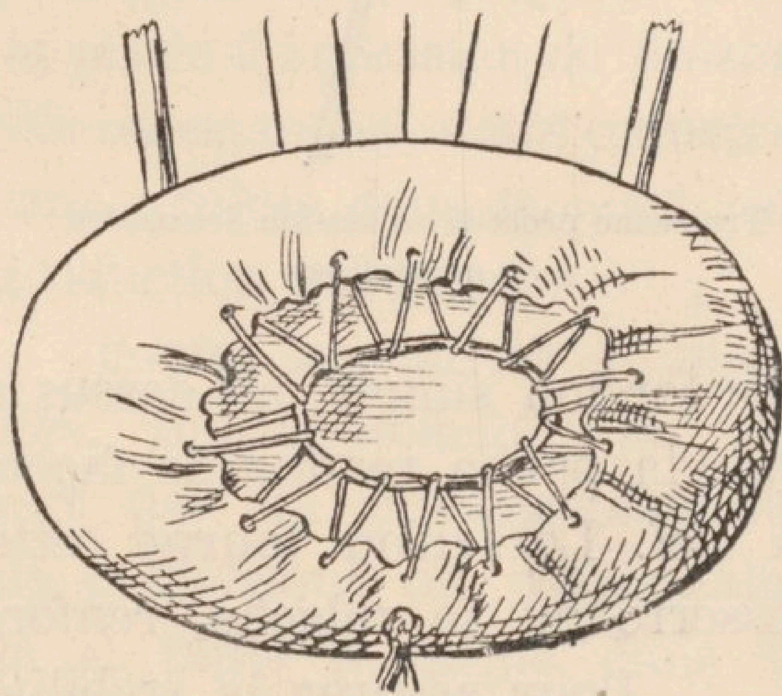


Caisse de mandoline à plateau de peau.
Mode d'attache du sommier.
(Pl. XX, fig. 326, et pl. XXI, fig. 327 à 331.)
a. Sommier. — *b*. Cordelette d'attache du sommier.

Le plateau des mandolines est toujours, qu'il soit en peau ou en bois, percé en ligne diagonale de deux ouvertures facilitant la dispersion du son et servant également de passage pour le remplacement des cordes rompues.

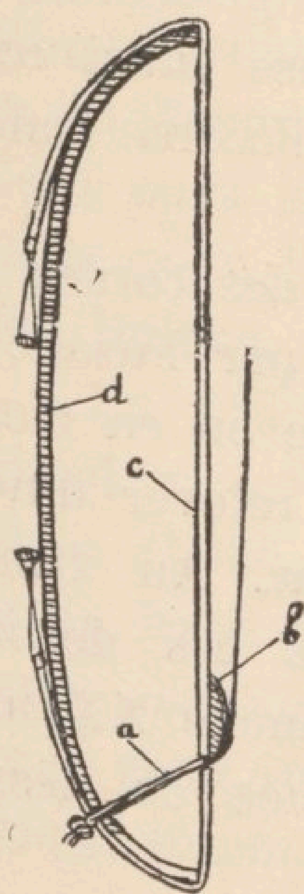
L'ornementation est forcément limitée. Parfois les caisses non revêtues de peau sont enjolivées de quelques traits gravés et de lignes de clous de laiton. Quand on emploie des cuirs préparés, ils sont fréquemment ornés de dessins estampés ou gravés, inspirés sans doute par des modèles soudanais. L'extrémité de l'arc est souvent découpée avec grâce ou terminée par des têtes humaines sculptées. Toutes les mandolines ont d'ailleurs une silhouette véritablement élégante. Il n'est pas de sacrifice que ne consentent les Asande pour obtenir des mandolines de forme gracieuse. Un instrument de ce genre est hors de prix.

Les procédés de fabrication, dont il vient d'être question, sont réalisés également dans la lyre congolaise (pl. XXI, fig. 332). Celle-ci est représentée à plat sur la figure de la planche XXI. L'angle dessiné par le plateau et les cordes est, en effet, extrêmement obtus et les montants de l'instrument sont, très sensiblement, sur le même plan que la caisse de résonance. Celle-ci, fort peu profonde, affecte l'apparence d'un bac en bois, de coupe ovale, dont le fond est arrondi. Sur la coupe supérieure du plateau est adapté un cadre en tiges de calamus, légèrement évasé vers le haut. Le bac est recouvert de peau fortement tendue et fixée à l'arrière par un système de ligature comme le montre le croquis ci-joint, qui dispense de toute explication.



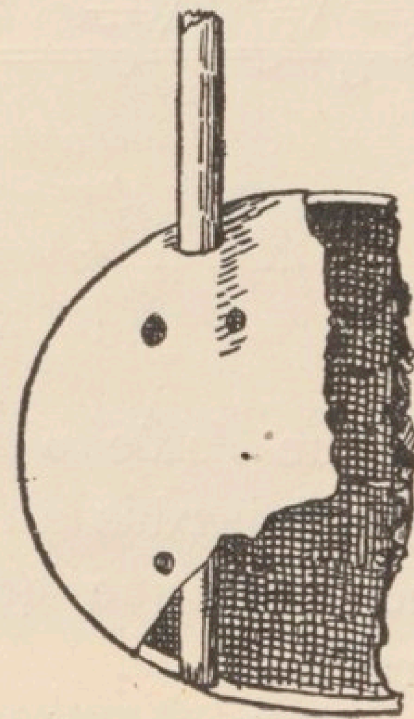
Lyre congolaise.
(Partie dorsale.)
(Pl. XXI, fig. 332.)

Les deux branches latérales du cadre pénètrent sous la peau et reposent sur les bords de la canette, où elles sont maintenues par le seul effort de la tension. Un trou, foré à la fois dans le bord inférieur de la caisse et dans l'extrémité inférieure du plateau, livre passage à cinq cordes en fibres tordues maintenues par un nœud d'arrêt. Elles se déploient en éventail et vont se fixer à la branche transversale du cadre. Une valve de coquillage (Anodonte), glissée par dessous, forme chevalet.



Lyre congolaise.
(Coupe transversale).
(Pl. XXI, fig. 332.)
a. Corde.
b. Chevalet (coquillage).
c. Peaurecouvrement.
d. Fond de la caisse.
e. Nœud d'arrêt de la corde.

Cette lyre n'est pas commune au Congo ; elle semble confinée dans le Haut-Uele et le Haut-Ituri, où elle doit avoir pénétré par le nord-est. On retrouve le modèle figuré, sous une forme presque identique, dans l'Uganda, dans le Choa et dans la Haute-Égypte qui est, très probablement, son pays d'origine. L'indigène pince sa lyre, paraît-il, en la couchant sur le côté ou en la portant à plat, rarement en la tenant debout.



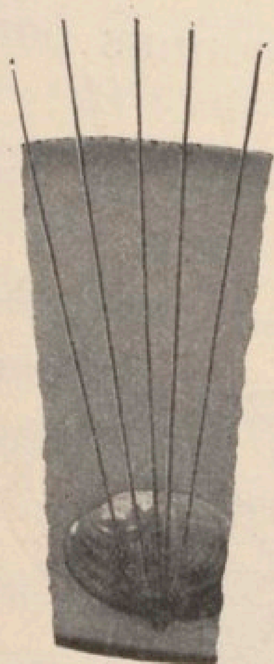
Lyre congolaise.
(Détails intérieurs montrant le procédé de fixation des montants.)

Le dispositif des cithares congolaises est tout différent de celui des mandolines et des lyres. Ici les cordes sont tendues à plat d'un bout à l'autre d'une planchette et simplement relevées par des touches mobiles en calamus faisant l'office des sillets de nos violons.

On observe dans les cithares congolaises deux degrés successifs de développement : l'application des cordes sur planchette simple ; et l'adjonction à cette planchette d'une caisse de résonance : écorce roulée ou section de calebasse.

C'est la répétition presque exacte de l'évolution des marimbas.

La première phase est caractérisée par l'emploi d'une plaquette en bois blanc, rectangulaire, à bouts dentelés (pl. XXI, fig. 333). Les cordes passent alternativement d'une extrémité à l'autre et sont inserrées entre les dents terminales. Elles sont soutenues de chaque côté par une touche mobile, le plus ordinairement une section de tige de calamus fendue en deux.



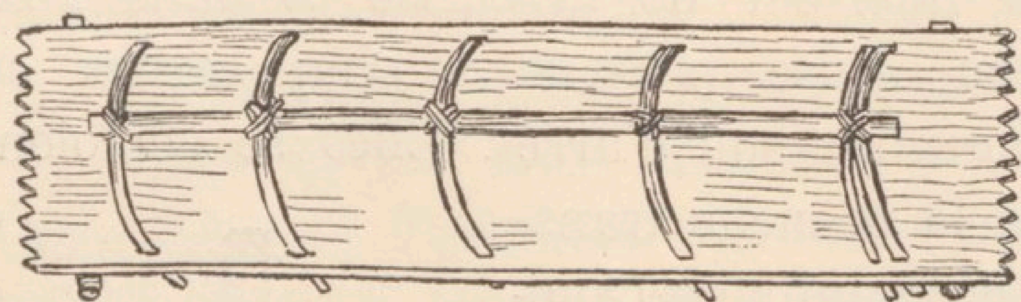
Lyre congolaise.
(Placement des cordes.)



Lyre congolaise.
(Aspect extérieur de la fixation des montants.)

A la dernière phase la planchette primitive est doublée d'une caisse de résonance exactement semblable à celle déjà signalée à propos des marimbas. Une bande d'écorce courbée en demi-cercle est fixée aux bords de la planchette par des points de suture en rotang fortement espacés, ou, plus généralement, par des chevilles en bois (pl. XXI, fig. 334 et 335). Les extrémités de l'écorce sont sectionnées ou rentrées vers l'intérieur de la caisse. Pour l'empêcher de s'aplatir ou de

se déformer des arceaux en éclats de calamus ou de pétiole de feuille de raphia sont assujettis de distance en distance au verso du plateau. Parfois ils sont rassemblés et assujettis par une lamelle longitudinale de même nature. Sur la carcasse ainsi construite est appliquée et tendue l'écorce fraîche ou préalablement ramollie.



Partie intérieure de la cithare avant le placement de la caisse résonante.
(Arceaux sur lesquels est tendue l'écorce.)
(Pl. XXI, fig. 335.)

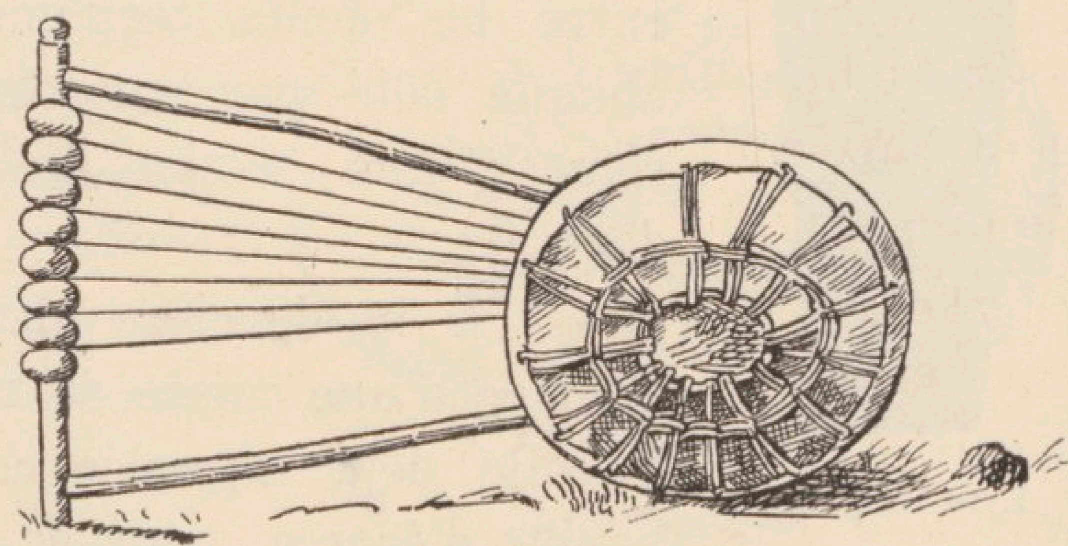
Le système de tension des cordes sur touches mobiles est complété par l'usage de petits chevalets en bois tendre ou en moelle de raphia qui servent à les relever davantage et à régler l'instrument. Au Congo, chaque corde a sa paire de chevalets, mais un certain nombre de ces derniers s'étant perdus au cours du transport, les exemplaires figurés sur la planche XXI n'en montrent que quelques-uns. La table de résonance est souvent ornée de dessins gravés.

Les trois premières cithares figurées sont des transformations d'un même type ou plus exactement le même type pris à diverses périodes de son évolution.

La dernière (pl. XXI, fig. 336) devrait, en ordre naturel, être placée entre la cithare à planchette simple et les cithares à caisse de résonance en écorce auxquelles elle est sensiblement inférieure, mais comme cet exemplaire ne constitue actuellement qu'un incident dans la série des cithares du Musée, on l'a isolé. Sa table d'harmonie est une planchette creusée et incurvée dans le sens longitudinal; les cordes en fibres tordues, fixées dans une ligne de trous pratiqués aux bords des extrémités, sont simplement tendues au-dessus de la partie incurvée; il n'existe ni chevalets ni taquets. La calebasse sectionnée servant de caisse de résonance est attachée par des cordelettes aux arêtes latérales du plateau. Des fragments de coquillage placés dans le creux de la table ajoutent un bruissement de grelot à la faible vibration des cordes.

Les instruments à cordes d'un modèle rudimentaire sont faciles à pincer. Mais ceux qui sont un peu plus compliqués exigent des connaissances particulières. Les Asande sont très habiles mandolinistes et les guitaristes Bakuba sont reconnus pour leur virtuosité. Le son de leurs instruments est doux et agréable.

Les indigènes du nord sont passionnés pour cette musique et, on l'a vu, un certain nombre d'entre eux sont des professionnels, sorte de troubadours allant, de porte en porte, chanter des légendes, les hauts faits des guerriers, les louanges des chefs et généralement de tout auditeur de marque dont ils peuvent escompter la générosité. Ils s'accompagnent de la *kondi* ou mandoline. On les a comparés aux griots du Sénégal et, il est intéressant de le constater, leur organisation a de nombreux points de ressemblance avec celle des sorciers sénégalais, bien qu'ils ne constituent pas comme eux une caste sociale.



Lyre de l'Uganda.
(Partie dorsale.)

Les guitaristes de profession portent le nom de *mpulekwon* chez les Basatu, les Badia et les Tumba du lac Léopold II.

Les instruments à cordes sont beaucoup moins répandus que les autres. On les trouve principalement dans la région du nord, chez les Asande, les Ababua, les Mangbetu ; à l'est, chez les Chuli, les A-Lur ; au sud, dans le pays des Bakuba ; à l'ouest, dans les tribus Bateke.



Manière dont les indigènes jouent de la lyre dans l'Uganda.

(D'après sir H.-H Johnston, dans *The Uganda Protectorate.*)

La cithare a été signalée chez les Badjande et les tribus environnantes, chez les Ababua (Uele), qui l'appellent *gwanzu*, le long du haut Ituri et de la Semliki chez les Balegu. Le même instrument se retrouve dans la zone du Tanganika et, au delà, dans l'Afrique orientale.

Chez les A-Lur on trouve des cithares à caisse de calebasse pourvues de cordes en boyau tordues. On les rencontre très peu sur la rive occidentale du Tanganika; elles sont, au contraire, assez communes sur la rive orientale de ce lacet dans toute l'Afrique centrale de l'Est.

Les nègres de race nilotique, Bari, Latuka, Lendu, emploient une cithare plus rudimentaire encore. Elle consiste en une écaille de tortue couverte de peau et sur laquelle cinq ou six cordes sont tendues et soutenues en leur milieu par un chevalet. Une modalité de cette cithare, connue sous le nom de *pango*, est usitée dans la région de la crête de partage du Congo et du Zambèze. Les noirs en jouent en raclant les cordes au moyen d'un arc dont la corde, en éclat de calamus, a été enduite de cire.

La harpe-guitare est usitée par les tribus Bateke, qui l'appellent *ndjembo*. De chez eux, sans doute, elle aura pénétré jusque dans la région des Cataractes. Au sud, dans la région limitrophe du Katanga, on en trouve des spécimens à six cordes. Elle est également en usage sur les rives du lac Léopold II, où on l'appelle *lekwon*, et chez les Bakuba du sud de l'État qui dénomment *lukondo* une harpe-guitare à huit cordes. On en signale aussi dans la région de l'Équateur (Busira) des exemplaires assez rudimentaires, comportant fréquemment quatre et six arcs tenseurs, contrairement aux *ndjembos* des Bateke des environs du Stanley-Pool, dont les arcs sont toujours au nombre de cinq. Au nord, elle devient commune et se retrouve le long de tous les affluents du haut Nil, du versant septentrional de l'Uele, sur le haut Ituri et la Semliki. Les Mangbetu l'appellent *dumo*. Enfin, les harpes-guitares à caisse plate (pl. XX, fig. 321), existant dans la région maritime et dans celle des Cataractes (où M. Moller en a signalé des exemplaires absolument semblables à ceux du Musée), ne se retrouveraient que dans la région tout opposée des grands lacs. Les A-Lur en possèdent des exemplaires curieux.

Les mandolines sont jusqu'ici signalées chez les Asande, les Makrakra et dans la région du nord et du nord-est. Les Lendu se servent d'une mandoline

dont la caisse à section ronde est composée de la partie médiane transversale d'une calebasse recouverte de peau de chacun de ses côtés, de façon à figurer une sorte de tambourin.

La lyre du Musée provient du Haut-Uele (pays des Makrakra). On la rencontre dans la partie nord-est de l'État. Les Mitu ont une lyre du même principe, mais dont le plateau est quadrangulaire. Les nains de l'Ituri se servent d'une sorte de lyre assez informe.

La lyre congolaise ressemble étonnamment, de même que la mandoline, aux instruments de musique gravés sur les monuments antiques de la Haute-Égypte. Ces instruments ont pénétré depuis une haute antiquité dans la région des grands lacs. Ils venaient selon toutes probabilités de l'Égypte par la voie du pays de Punt (le Somaliland) et de l'Abyssinie. Nous avons déjà attiré l'attention sur cette question passionnante, qui mériterait un long examen sortant du cadre de cette étude.

Les Hamites de l'Abyssinie et du Somaliland ont été les intermédiaires entre les marchands de l'ancienne Égypte et les nègres. Par suite de l'obstacle infranchissable des marais et des barrières herbues du Nil équatorial, ces marchands ont dû accomplir l'énorme détour de la voie éthiopienne pour venir faire avec les Abyssins et les Gallas des échanges qui, convoyés à leur tour par ces derniers, se sont répandus par voie d'infiltration jusque sur le Congo. On prétend avec beaucoup de vraisemblance que du Somaliland une route commerciale obliquait à cette époque lointaine vers la région du lac Victoria. Ce pays aurait donc servi de distributeur de la mince parcelle de civilisation égyptienne parvenue jusqu'au centre de l'Afrique.

Les Hamites ont donné aux nègres leurs instruments de musique d'ordre supérieur, leur ont appris à fondre et à traiter les métaux, leur ont donné leurs animaux domestiques. Les Wahima, race aristocratique dominant les peuples de la frontière nord-est de l'État du Congo, ont certainement du sang hamitique dans les veines, et ils seraient les descendants d'envahisseurs Gallas, comme aussi, d'après de savants auteurs, certains habitants du Manyema. Remarque intéressante, c'est surtout dans la région de l'État du Congo avoisinant leurs territoires qu'on trouve les instruments de musique les plus perfectionnés et un état de culture sociale moins informe. Cette observation fait ressortir au moins l'influence des Hamites sur les populations de leur entourage et constitue un indice sérieux quant à l'origine des instruments à cordes.

INSTRUMENTS A CORDES ET A LAMELLES

DESCRIPTION DES FIGURES

PLANCHE XVII

MARIMBAS

Fig. 290. — Lamelle vibrante faite d'un éclat de nervure de feuille de raphia (partie externe). On la fait vibrer du doigt en la tenant en bouche.
Longueur, 68 centimètres; largeur, 1 centimètre.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 61.

Fig. 291. — Marimba à lamelles de bois; planchette sur laquelle sont fixées cinq lamelles (éclats de nervure de feuille de raphia), relevées par un fragment de tige de calamus (deux lamelles sont cassées).
Longueur de l'appareil, 27 centimètres; largeur, 14 centimètres; épaisseur, 1 centimètre.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. K., XI, 12.

Fig. 292. — Même type; onze lamelles fixées sur un chevalet composé de trois barres transversales en bois; une barre centrale sous laquelle passent les lamelles, deux autres destinées à en relever les extrémités.
Hauteur, 25 centimètres; largeur, 13 centimètres; épaisseur, 2 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 62.

Fig. 293. — Même type; treize lamelles larges.
Longueur, 27 centimètres; largeur, 20 centimètres; épaisseur, 23 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 63.

Fig. 294. — Marimba à lamelles de fer; neuf lamelles fixées sur un chevalet en fer.
Longueur, 19 centimètres; largeur, 95 millimètres; épaisseur, 1 centimètre.
Provenance : Région du Kasai.
Observation. — Ces trois derniers instruments sont employés dans le Haut-Sankuru (Lupungu) sous le nom de *Kisachi*.
N° du catalogue, R. K., XI, 64.

Fig. 295. — Même type; vingt lamelles; chevalet en fer; perles en fer enfilées sur des tringles fixées sur la planchette ayant pour but de former accompagnement en sourdine; caisse de résonance constituée par une calebasse sectionnée fixée sous la planchette; ornements gravés.
Hauteur de la planchette, 20 centimètres; largeur, 12 centimètres; épaisseur, 15 millimètres; diamètre de la calebasse, 165 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Baluba).
N° du catalogue, R. K., XI, 66.
Le Musée possède un second exemplaire de même origine, variant dans quelques détails.
N° du catalogue, R. K., XI, 67.

Fig. 296. — Marimba à lamelles de fer; planchette creusée, formant caisse de résonance; quatorze lamelles; tringle enfilant des perles de fer encastrée dans l'ouverture; pierre roulée à l'intérieur de la caisse.
Hauteur, 30 centimètres; largeur, 13 centimètres; épaisseur, 25 millimètres.
Provenance : Région du Kasai (Sankuru).
N° du catalogue, R. K., XI, 65.
Observation. — Fendue et réparée par les indigènes à l'aide de résine.

Fig. 297. — Même type; onze lamelles; cordelette de suspension.
Hauteur, 42 centimètres; largeur, 145 millimètres; épaisseur, 3 centimètres.
Provenance : Région du Kwango (Bayaka).
N° du catalogue, K. W, XI, 7.
Observation. — Servait à convier le peuple à payer ses redevances. Les indigènes en possèdent tous de plus petits dont ils jouent beaucoup.

Fig. 298. — Même type; huit lamelles; ornementation de dessins gravés; corde de suspension.
Hauteur, 23 centimètres; largeur, 15 centimètres; épaisseur, 37 millimètres.
Provenance : Région de l'Est (Lofoi).
N° du catalogue, R. E., XI, 20.
Le Musée possède un exemplaire absolument semblable provenant de la région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 15.

Fig. 299. — Même type; quinze lamelles; au bas de la paroi supérieure de la caisse est fixée une plaque de zinc (importé) couverte de rondelles de coquillages devant former l'accompagnement en sourdine.
Hauteur, 20 centimètres; largeur, 15 centimètres; épaisseur 4 centimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M , XI, 14.

Fig. 300. — Même type; caisse de résonance à section semi-circulaire, relevée en forme de bec à l'extrémité supérieure; huit lamelles; chevalet de fer. Ornementation de jolis dessins gravés au dos de la partie relevée.
Hauteur, 30 centimètres; diamètre, 13 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 26.

Fig. 300^A. -- Le même instrument vu par le dessous.

Fig. 301. — Marimba à caisse de résonance en bois évidée par le côté, puis refermée; onze lamelles; chevalet de fer; corde de suspension.

Hauteur, 21 centimètres; largeur, 10 centimètres; épaisseur, 35 millimètres.
Provenance : Région du Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 12.

Fig. 302. — Même type; dix lamelles; six des lamelles enfilent les perles (d'importation) destinées à former l'accompagnement; ornementation de points gravés disposés en triangles.
Hauteur, 13 centimètres; largeur, 8 centimètres; épaisseur, 25 millimètres.
Provenance : Région maritime.
N° du catalogue, R. M., XI, 13.
Le Musée possède un second exemplaire variant dans les détails, et originaire de la région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 24.

Fig. 303. — Même type; douze lamelles; cinq des lamelles enfilent des perles d'importation.
Hauteur, 30 centimètres; largeur, 16 centimètres; épaisseur, 5 centimètres.
Provenance : Région du Stanley-Pool.
N° du catalogue, S. P., XI, 11.

Fig. 304. — Même type; neuf lamelles; sept des lamelles enfilent des perles d'importation; ornementation de clous de laiton; bretelle de transport en étoffe d'importation.
Hauteur, 16 centimètres; largeur, 105 millimètres; épaisseur, 4 centimètres.
Provenance : Région des Bangala.
N° du catalogue, B. G., XI, 34.
Nom indigène : *Ekende.*

PLANCHE XVIII

Fig. 305. — Même type; onze lamelles enfilant des perles d'importation; ornementation de clous de laiton.
Hauteur, 225 millimètres; largeur, 14 centimètres; épaisseur, 5 centimètres.
Provenance : Région des Cataractes.
N° du catalogue, R. C., XI, 25.
Le Musée possède un second spécimen de même espèce.
N° du catalogue, B. G., XI, 33.

Fig. 306. — Marimba à lamelles de bois; caisse de résonance rectangulaire, formée de six pièces assemblées par des ligatures en calamus; joints bouchés à la résine; douze lamelles (éclats de nervures de feuilles de raphia); chevalet du même type que la figure 291, planche XVII; courroie de transport en peau.
Hauteur, 405 millimètres; largeur, 36 centimètres; épaisseur, 8 centimètres.
Provenance : Région du Kasai (Luluabourg).
N° du catalogue, R. K., XI, 68.

Fig. 307. — Marimba en deux pièces, à lamelles de bois; caisse de résonance constituée par une calotte de crâne humain, recouverte d'une planchette fixée à l'aide de ligatures en fibres; joints bouchés à la résine; cinq lamelles de raphia fixées sur un chevalet formé de trois barres transversales.
Hauteur, 19 centimètres; largeur, 14 centimètres; épaisseur, 95 millimètres.
Provenanee : Région de l'Aruwimi (Lukele).
N° du catalogue, A. U., XI, 51.
Nom indigène : *Pokido.*

Fig. 308. — Même type; caisse de résonance semi-ovoïde, en bois évidé; table fixée par des ligatures en fibres; joints bouchés à la résine; sept lamelles de raphia montées sur chevalet.

Hauteur, 31 centimètres; largeur, 14 centimètres; épaisseur, 9 centimètres.
Provenance : Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 46.

Fig. 309. — Marimba en deux pièces, à lamelles de laiton; même caisse que le type précédent; table fixée par des agrafes en fer; cinq lamelles.
Hauteur, 53 centimètres; largeur, 245 millimètres; épaisseur, 125 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 48.
Le Musée possède deux autres exemplaires variant dans les détails; même origine.
N° du catalogue, A. U., XI, 47 et 49.
Nom indigène : *Djimba.*

Fig. 310A. — Marimba en deux pièces, à lamelles de fer; caisse en bois évidé moins allongée que l'exemplaire précédent; fond plat muni de quatre pieds coniques; six lamelles fixées sur chevalet.
Hauteur, 27 centimètres; largeur, 185 millimètres; épaisseur, 117 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi (Turumbu).
N° du catalogue, A. U., XI, 50.

Fig. 310B. — Le même instrument vu de profil.

Fig. 311A. — Même type; caisse aplatie; table débordant la caisse de résonance; dix-huit lamelles en fer.
Longueur, 32 centimètres; largeur, 22 centimètres; épaisseur, 6 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 52.

Fig. 311B. — Le même instrument vu de profil.

Fig. 312. — Marimba en deux pièces, à lamelles de bois; caisse de résonance en écorce, semi-tubulaire; table fixée à l'aide de chevilles en bois; huit lamelles de raphia montées sur chevalet; ornée de dessins gravés
Hauteur, 33 centimètres; largeur, 15 centimètres; épaisseur, 9 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.
N° du catalogue, A. U., XI, 53.
Observation. — Cet instrument est d'origine badjande.

PLANCHE XIX

HARPES-GUITARES — LYRES — CITHARES

Fig. 313. — Arc sonore; arc tendu de fibres de raphia tordues; section de calebasse formant caisse de résonance.
Longueur de l'arc, 106 centimètres; diamètre de la calebasse, 7 centimètres.
Provenance : Région du Kasai.
N° du catalogue, R. K., XI, 69.

Fig. 314. — Même type; arc en bois dont une extrémité est découpée de façon à former trois touches; tendu de deux cordes en fibres de raphia; caisse de résonance constituée par deux sections de calebasse superposées et fixées à l'autre extrémité de l'arc.
Longueur, 56 centimètres; diamètre inférieur de la calebasse, 167 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi.

N° du catalogue, A. U., XI, 55.

Le Musée possède deux autres spécimens variant dans la taille et les caractères accessoires.

Provenance : Région du Kasai et région de l'Est.

N^{os} du catalogue, R. K., XI, 71 et R. E., XI, 23.

Fig. 315^{A}. — Harpe-guitare; caisse de résonance en bois brut évidé, sur laquelle sont fixées quatre cordes tendues par des baguettes courbes fixées au dos de la caisse; chevalet en fibres tressées; table fixée par des points de suture en rotang; couvre-joints en bois de raphia (éclat de nervure de palme); joints calfeutrés à la résine (*bulungu*).

Longueur totale, 70 centimètres; caisse : longueur, 38 centimètres; diamètre, 17 centimètres.

Provenance : Région de l'Equateur.

N° du catalogue, E. Q., XI, 31.

Fig. 315^{B}. — Le même instrument vu de dos.

Fig. 316. — Même type; caisse grossièrement équarrie, de forme rectangulaire; cinq cordes.

Longueur totale, 78 centimètres; caisse : longueur, 52 centimètres; largeur, 23 centimètres; hauteur, 30 centimètres.

Provenance : Région de l'Equateur.

N° du catalogue, E. Q., XI, 33.

Fig. 317^{A}. — Même type; caisse rectangulaire régulière portant quatre branches angulaires de prolongement dont les deux postérieures servent d'attache aux ligatures maintenant les arcs.

Longueur totale, 55 centimètres; caisse : longueur, 30 centimètres; largeur, 17 centimètres; hauteur, 16 centimètres.

Provenance : Région des Cataractes.

N° du catalogue, R. C., XI, 27.

Le Musée possède un autre spécimen de même genre variant dans quelques détails.

Provenance : Région maritime.

N° du catalogue, R. M , XI, 11.

Fig. 317^{B}. — Le même instrument vu de dos.

Fig. 318^{A}. — Même type; caisse quadrangulaire; six cordes.

Longueur totale, 70 centimètres; caisse : longueur, 42 centimètres; largeur, 15 centimètres; hauteur, 14 centimètres.

Provenance : Région de l'Equateur.

N° du catalogue, E. Q., XI, 32.

Fig. 318^{B}. — Le même instrument vu de dos.

PLANCHE XX

Fig. 319. — Harpe-guitare; caisse de forme arrondie; table avec prolongement à coins sectionnés; cinq cordes; arcs maintenus ensemble par des ligatures formées de deux lames en bois de raphia reliées par des lanières de rotang; rectangle blanc au milieu de la table teintée en rouge.

Longueur totale, 65 centimètres; caisse : longueur, 28 centimètres; largeur, 17 centimètres; hauteur, 13 centimètres.

Provenance : Région de Stanley-Pool.

N° du catalogue, S. P., XI, 13.

Fig. 320A. — Même type; forme plus arrondie que le précédent; prolongement de la table découpé en queue d'aronde.

Longueur totale, 46 centimètres; caisse : longueur, 19 centimètres; largeur, 125 millimètres; hauteur, 115 millimètres.

Provenance : Région du Stanley-Pool (Bateke).

N° du catalogue, S. P., XI, 17.

Le Musée possède trois autres spécimens variant dans les détails et tous trois d'origine Bateke (Stanley-Pool).

Nos du catalogue, S. P., XI, 14, 15 et 16.

Fig. 320B. — Le même instrument vu de dos.

Fig. 321. — Harpe-guitare; caisse de résonance plate, trapézoïdale; table fixée par des chevilles en bois et des clous d'importation; prolongement sculpté représentant une tête de crocodile; arcs de tension très longs, presque droits; anneaux de fibres mobiles glissant le long des arcs et des cordes pour tendre ces dernières; ornementée de bariolages blancs et rouges.

Longueur totale, 92 centimètres; caisse : longueur, 28 centimètres; largeur, 13 centimètres en haut, 21 centimètres en bas; hauteur, 8 centimètres.

Provenance : Région maritime.

N° du catalogue, R. M., XI, 10.

Le Musée possède un second spécimen presque identique, provenant de la Région de l'Est (Tanganika).

N° du catalogue, R. E., XI, 24.

Fig. 322. — Mandoline; caisse de résonance presque rectangulaire recouverte d'une table en peau d'éléphant fixée par des chevilles en bois; manchon de prolongement dans lequel vient s'encastrer l'arc de tension; cinq cordes rattachées à un arc tenseur unique; clefs pour le réglage; deux trous de sonorité disposés en ligne diagonale sont ménagés dans la table.

Longueur totale, 75 centimètres; caisse : longueur, 325 millimètres; largeur, 125 millimètres; hauteur, 13 centimètres.

Provenance : Région des Bangala.

N° du catalogue, B. G., XI, 35.

Fig. 323. — Même type; extrémité antérieure de la caisse plus arrondie; ornée de traits gravés et de clous de laiton; table en peau d'antilope.

Longueur totale, 68 centimètres; caisse : longueur, 22 centimètres; largeur, 10 centimètres; hauteur, 95 millimètres.

Provenance : Région de l'Aruwimi (Badjande).

N° du catalogue, A. U., XI, 56.

Fig. 324. — Même type; extrémité antérieure très arrondie; table en peau d'éléphant.

Longueur totale, 60 centimètres; caisse : longueur, 23 centimètres; largeur, 14 centimètres; hauteur, 85 millimètres.

Provenance : Région du Haut-Ubangi.

N° du catalogue, H. U., XI, 48.

Le Musée possède un second exemplaire de même origine, variant dans les détails.

N° du catalogue, H. U., XI, 49.

Fig. 325. — Même type; caisse en bois évidé, forme semi-ovoïde; table en bois ajustée, fixée par des agrafes en fer et en cuivre.

Longueur totale : 58 centimètres; caisse : longueur, 31 centimètres; largeur, 17 centimètres; hauteur, 75 millimètres.

Provenance : Région du Haut-Ubangi.

N° du catalogue, H. U., XI, 51.

Fig. 326. — Type analogue au précédent; recouvert de peau.
Longueur totale, 44 centimètres; caisse : longueur, 20 centimètres; largeur, 115 millimètres; hauteur, 75 millimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi (Badjande).
N° du catalogue, A. U., XI, 57.

PLANCHE XXI

Fig. 327. — Harpe-guitare; type analogue au n° 326; l'arc est surmonté d'un ornement sculpté représentant une tête humaine.
Longueur totale, 62 centimètres; caisse : longueur, 32 centimètres; largeur, 18 centimètres; hauteur, 75 millimètres.
Provenance : Région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 50.
Le Musée possède un second spécimen de même type légèrement différent de détails, provenant de l'Aruwimi-Uele.
N° du catalogue, A. U., XI, 58.

Fig. 328. — Même type; extrémité de l'arc fourchue.
Longueur totale, 64 centimètres; caisse : longueur, 32 centimètres; largeur, 135 millimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 52.
Le Musée possède un second exemplaire de même type et de même provenance présentant des variations de détail.
N° du catalogue, A. U., XI, 53.

Fig. 329. — Même type; forme plus étroite, plus effilée.
Longueur totale, 50 centimètres; caisse : longueur, 23 centimètres; largeur, 7 centimètres; hauteur, 8 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele
N° du catalogue, R. U., XI, 48.

Fig. 330. — Même type; forme cintrée; table en peau d'iguane.
Longueur totale, 38 centimètres; caisse : longueur, 21 centimètres; largeur, 95 millimètres; hauteur, 7 centimètres.
Provenance : Région de l'Uele (Rafai).
N° du catalogue, R. U., XI, 49.

Fig. 331. — Même type; caisse échancrée; angles de l'échancrure en relief; table de cuir brun-rougeâtre.
Longueur totale, 60 centimètres; caisse : longueur, 32 centimètres; largeur, 165 millimètres; hauteur, 8 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi.
N° du catalogue, H. U., XI, 50.

Fig. 332. — Lyre; cadre de bois sur une caisse de résonance en bois évidé recouverte de peau; cinq cordes partant de la base de la caisse, se déployant en éventail et s'attachant à la barre transversale du sommet du cadre; valve de moule formant chevalet; lanière de suspension en cuir.
Dimensions du cadre : hauteur, 53 centimètres; largeurs : supérieure, 27 centimètres; inférieure, 20 centimètres; caisse : hauteur, 225 millimètres; largeur, 34 centimètres.
Provenance : Haut-Uele (Makrakra).
N° du catalogue, R. U., XI, 47.

Fig. 333. — Cithare; planchette rectangulaire à extrémités dentelées; cordes en fibres fixées dans les dentelures et tendues par des touches en bois.
Longueur, 53 centimètres; largeur, 23 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Stanley-Falls).
N° du catalogue, R. E., XI, 21.
Le Musée possède un second spécimen de même origine et de dimensions différentes, N° du catalogue, R. E., XI, 22.

Fig. 334. — Même type; caisse de résonance formée d'une bande d'écorce courbée en demi-cercle et fixée aux côtés de la planchette par des chevilles en bois; chevalets en moelle de nervure de raphia pour régler la tension des cordes.
Longueur, 41 centimètres; largeur, 19 centimètres; hauteur, 9 centimètres.
Provenance : Région du Haut-Ubangi (Mobenge).
N° du catalogue, H. U., XI, 47.
Le Musée possède un second spécimen de même type, provenant de la région de l'Uele.
N° du catalogue, R. U., XI, 51.

Fig. 335. — Même type; forme plus allongée; les extrémités de l'écorce sont repliées et rentrées sous la planchette; pour maintenir l'écorce, cerceaux en éclats de nervure de feuille de raphia fixés dans la planchette; celle-ci est ornée de dessins gravés.
Longueur, 63 centimètres; largeur, 16 centimètres; épaisseur, 6 centimètres.
Provenance : Région de l'Aruwimi (Badjande).
N° du catalogue, A. U., XI, 54.
Nom indigène : *Bandju.*

Fig. 336. — Même type; planchette en bois creusée d'une extrémité à l'autre; cordes en fibres tendues au-dessus de l'incurvation; poignée; calebasse formant caisse de résonance; cordelettes enfilant des rondelles de coquillage fixées sur la planchette.
Longueur, 35 centimètres; largeur, 12 centimètres; diamètre de la calebasse, 20 centimètres.
Provenance : Région de l'Est (Tanganika).
N° du catalogue, R. E., XI, 25.
Observation. - Instrument en usage dans l'Afrique orientale, sous le nom de *Kinanda.*

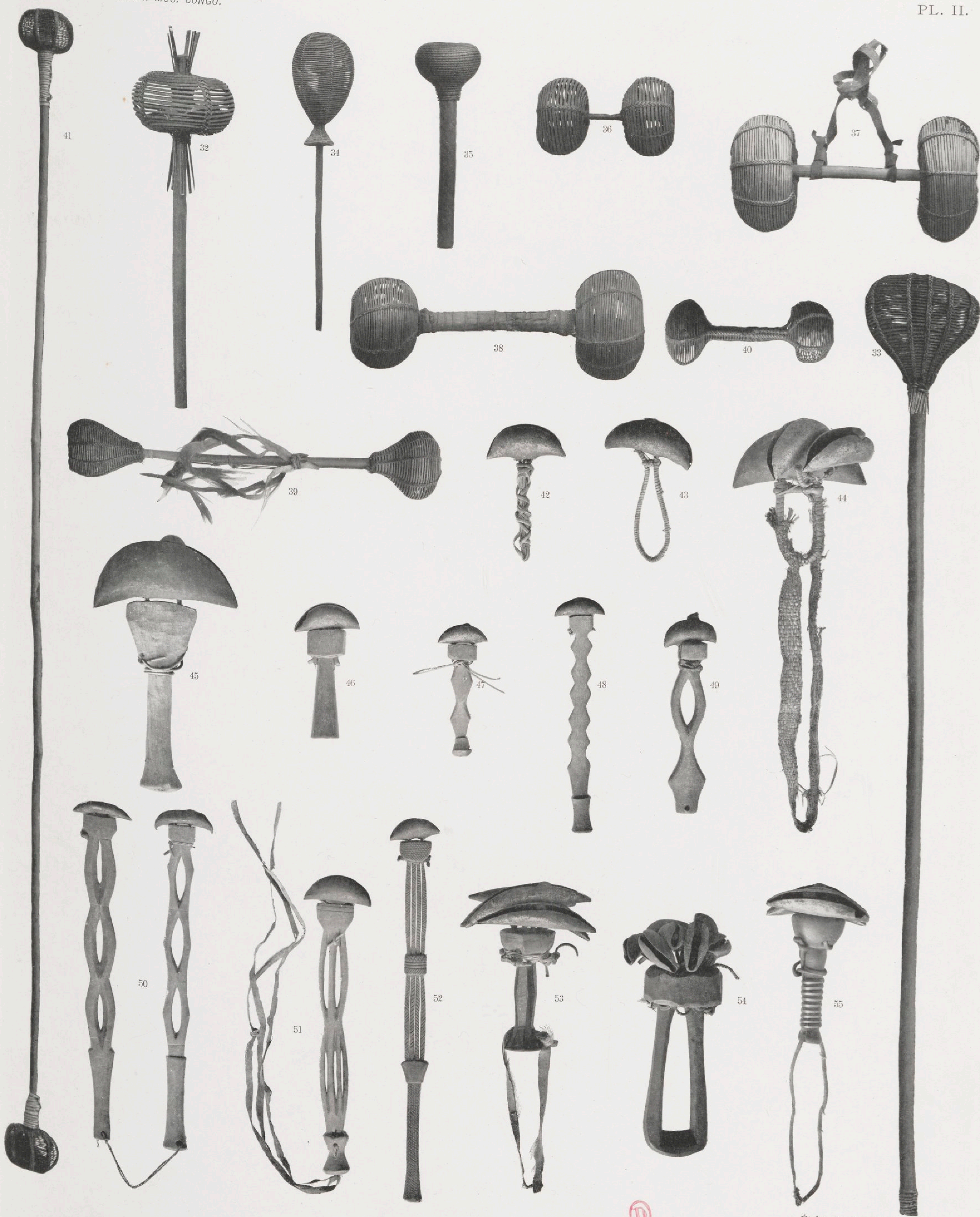


INSTRUMENTS DE MUSIQUE

GRELOTS ET HOCHETS

(réd. au 5e)

Étabts Jean Malvaux sc.

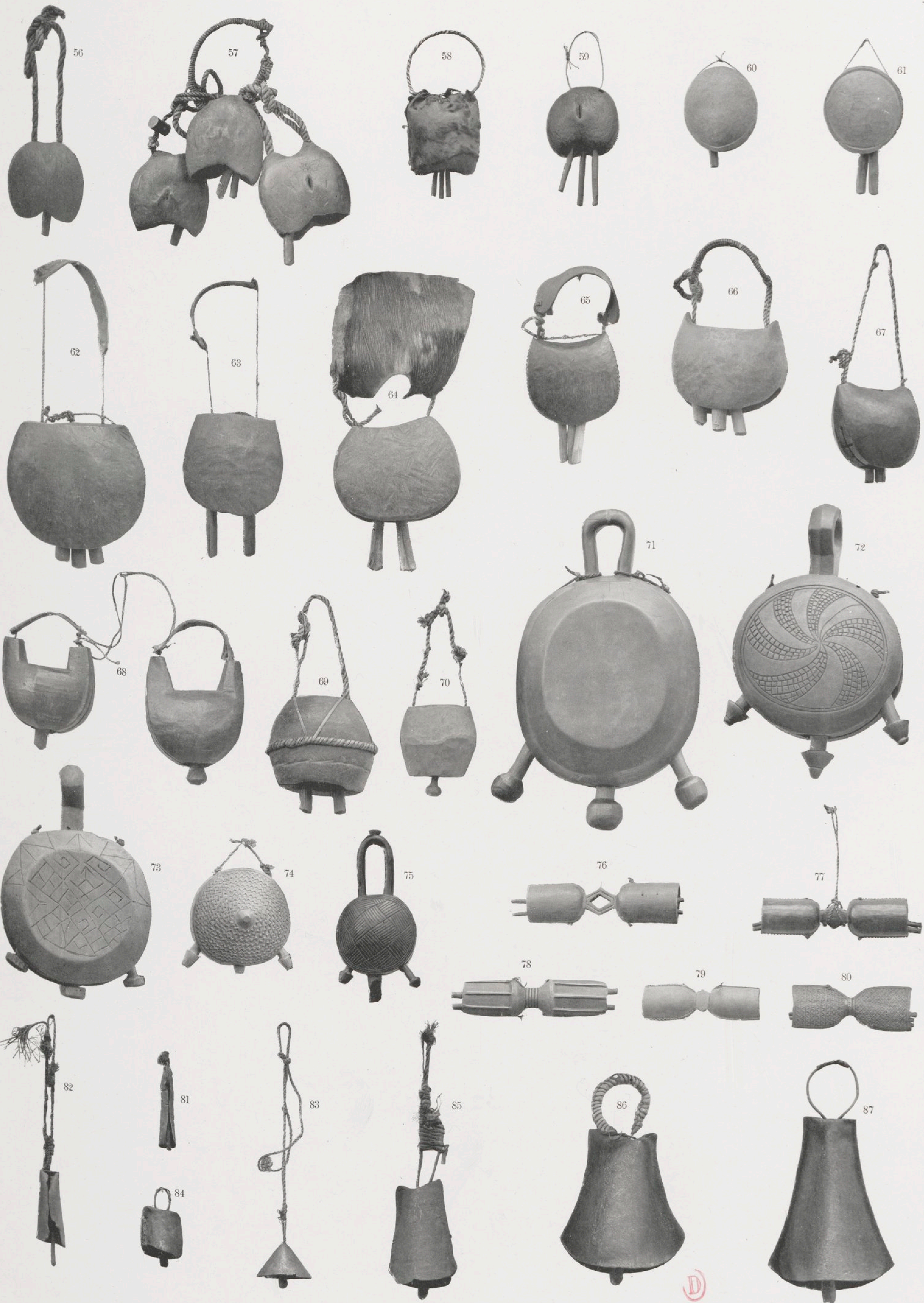


INSTRUMENTS DE MUSIQUE

HOCHETS

(réd. au 5e)

Étab^{ts} Jean Malvaux sc.



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

SONNETTES

(réd. au 5e)

Établs Jean Malvaux sc.

88 89 90 91 92 93 94

95 96 97 98

99 100 101 102 103 104

105 106 107 108

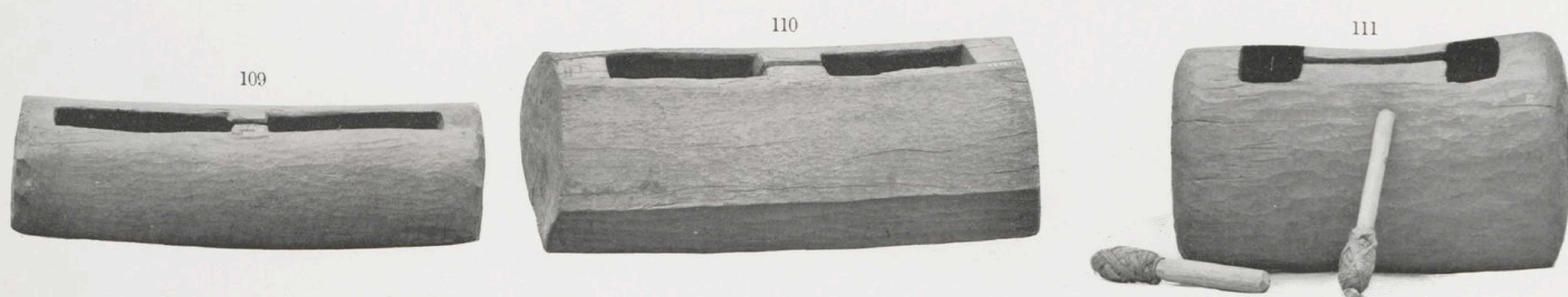


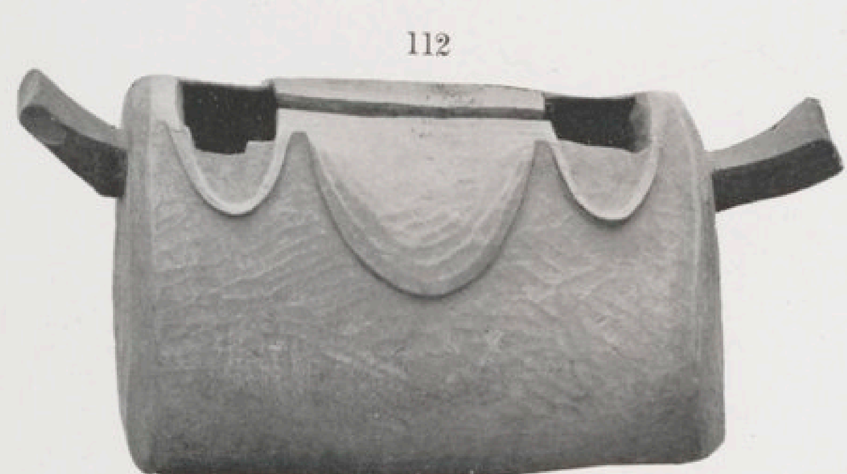
Étab^ts Jean Malvaux sc.

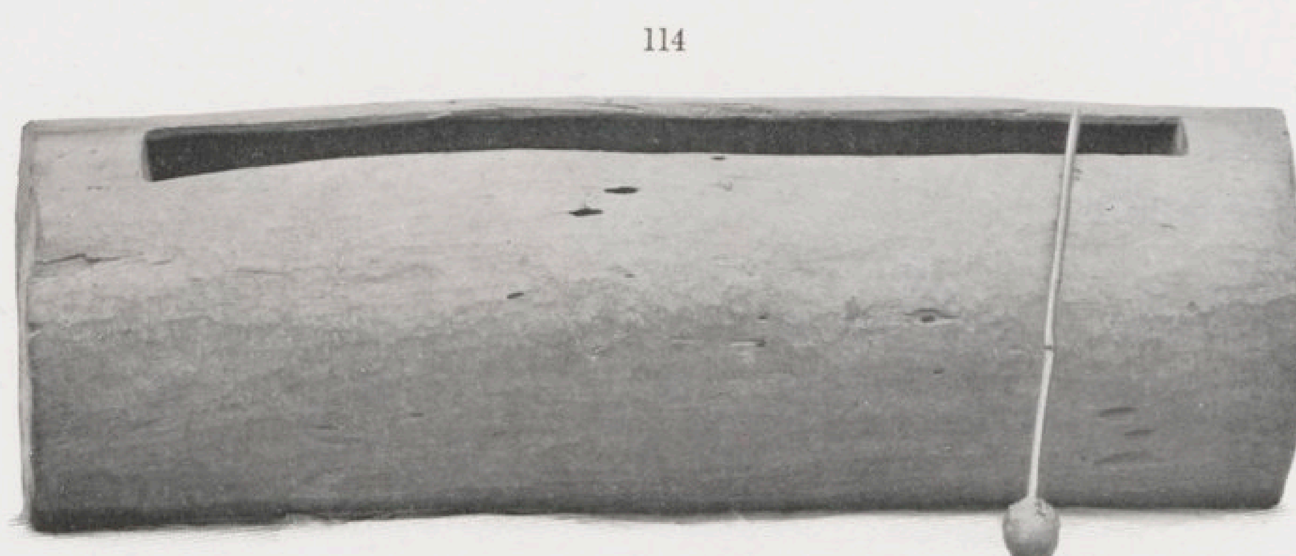
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

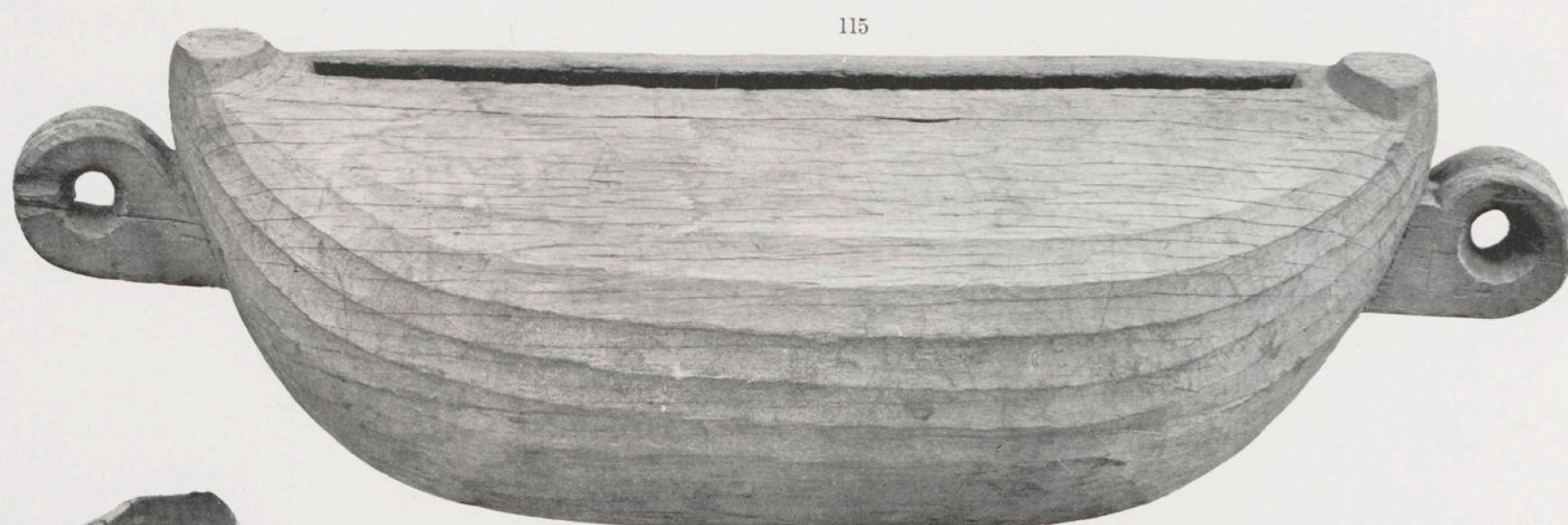
SONNETTES, SONNAILLES ET CASTAGNETTES

(réd. au 5e)













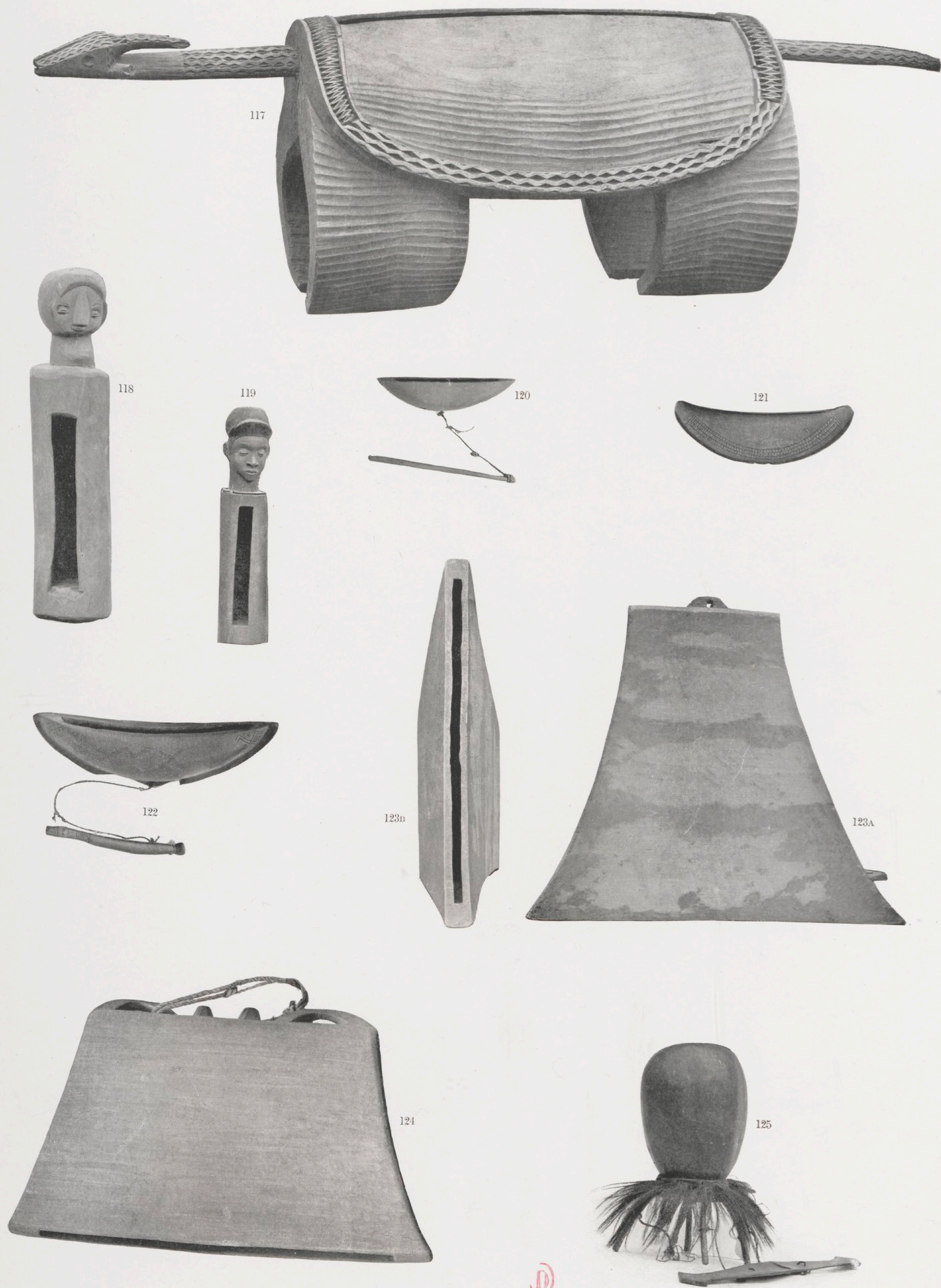


INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TAM-TAMS

(réd. au 10e)

Étabts Jean Malvaux sc.



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TAM-TAMS

(réd. au 10e)

Établts Jean Malvaux sc.



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TAM-TAMS

(réd. au 10e)

Étabts Jean Malvaux sc.

139 140 141 142

143 144 145

146 147 148 149

150 151 152 153 154

Étab^ts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TAMBOURS

(réd. au 10e)



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TAMBOURS

(réd. au 10e)

Étabts Jean Malvaux sc.

175 176 177 178 179 182

180 181

183

184

190

185

187 186

191

189 192

188 193



Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

GONGS ET XYLOPHONES

(Nos 175 à 184 et Nos 190 à 193 réd. au 5e — Nos 185 à 189 réd. au 10e)



194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TROMPES

(réd. au 7e)



Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TROMPES

(réd. au 7e)

218

216

219

220

217

221

222

223

224

225

226

227

228

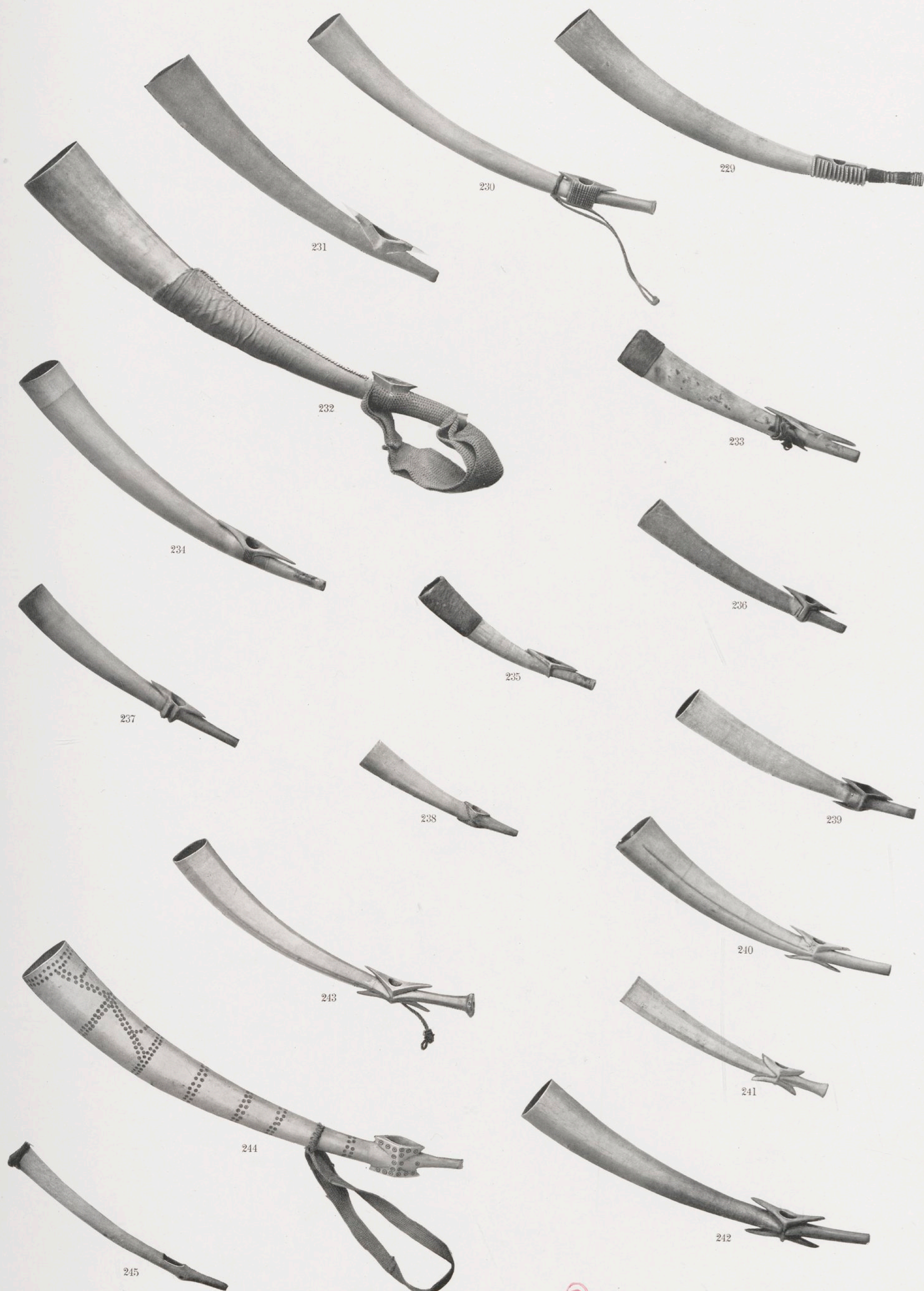
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TROMPES

(réd. au 7e)

Étabts Jean Malvaux sc.





Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

TROMPES

(réd. au 7e)



Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

SIFFLETS

(réd. au 3e)

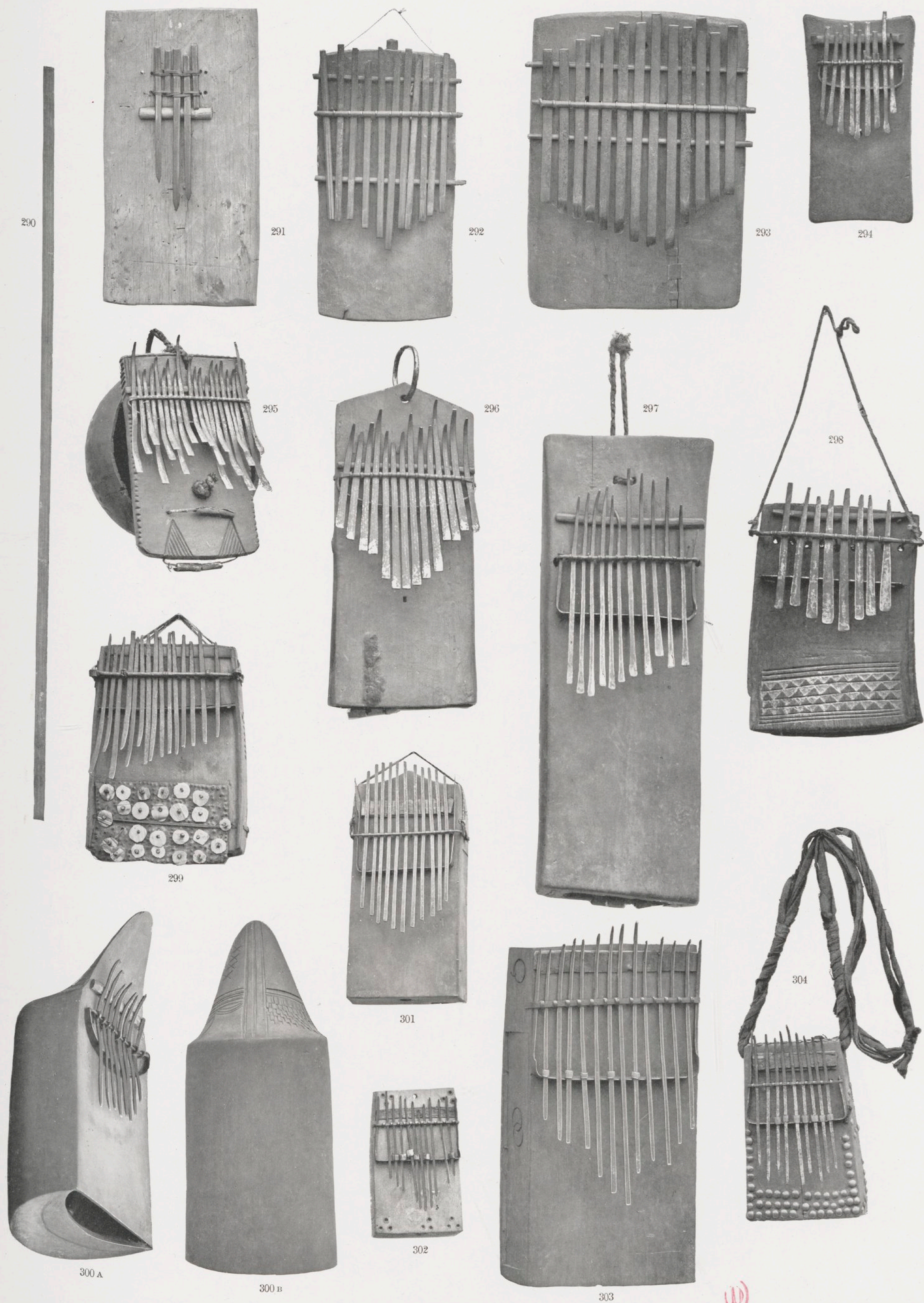


Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

SIFFLETS ET FLUTES

(réd. au 3e)

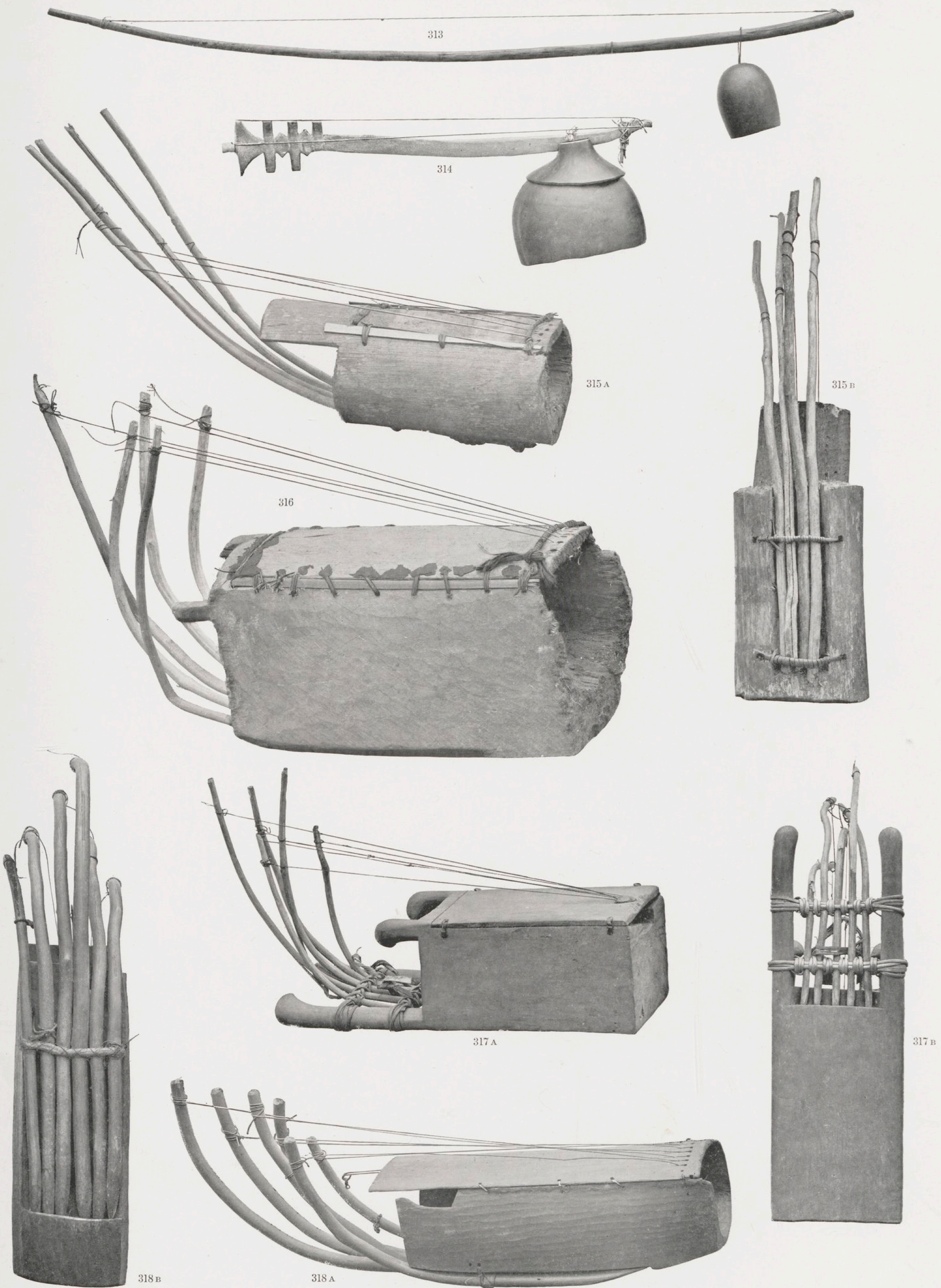


INSTRUMENTS DE MUSIQUE

MARIMBAS

(réd. au 4e)

Établs Jean Malvaux sc.



Étabts Jean Malvaux sc.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

ARCS SONORES ET HARPES-GUITARES

(réd. au 6e)

319

320 A

320 B

321

322

323

324

325

326

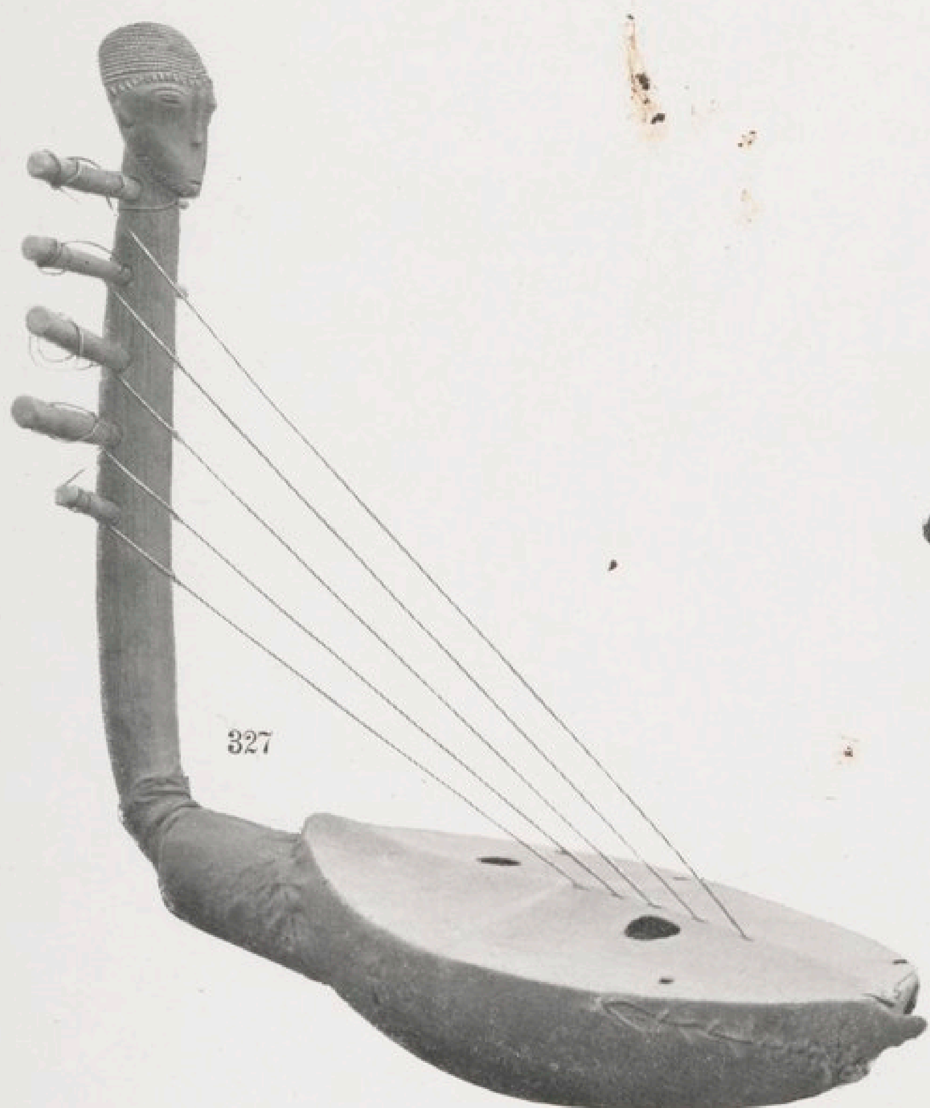


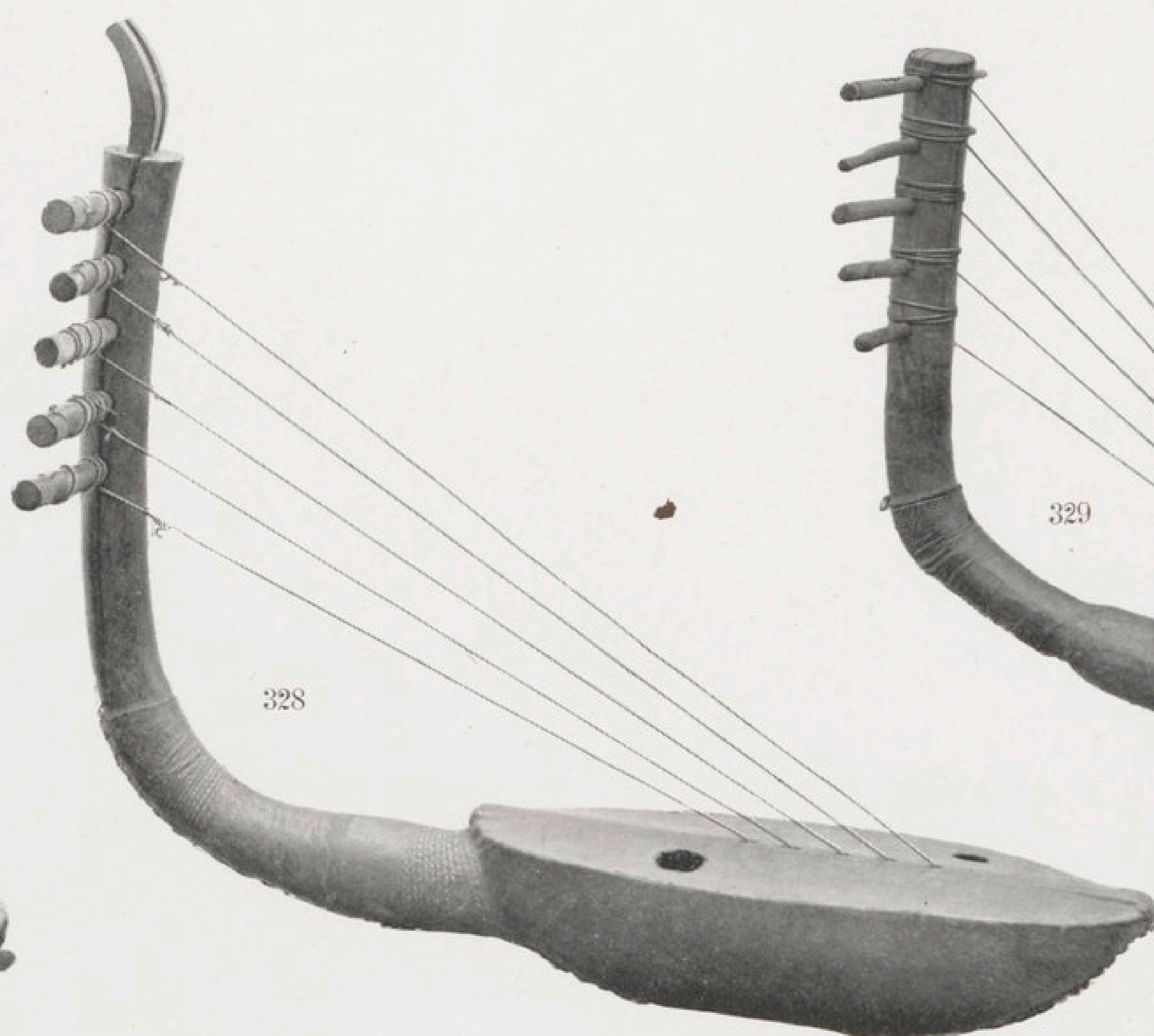
Étabts Jean Malvaux sc.

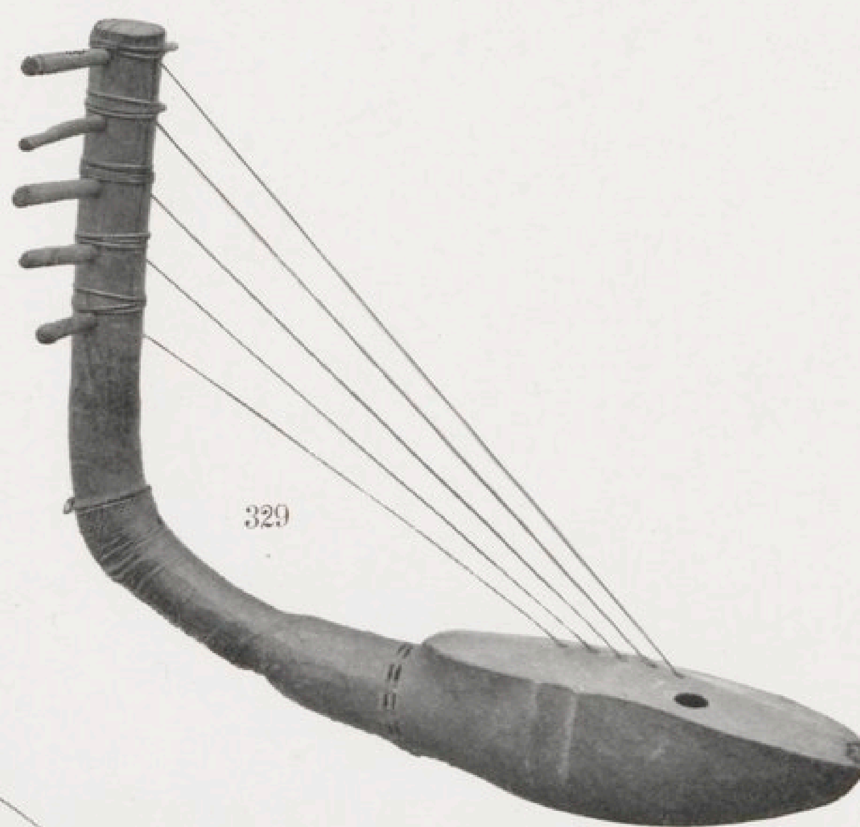
INSTRUMENTS DE MUSIQUE

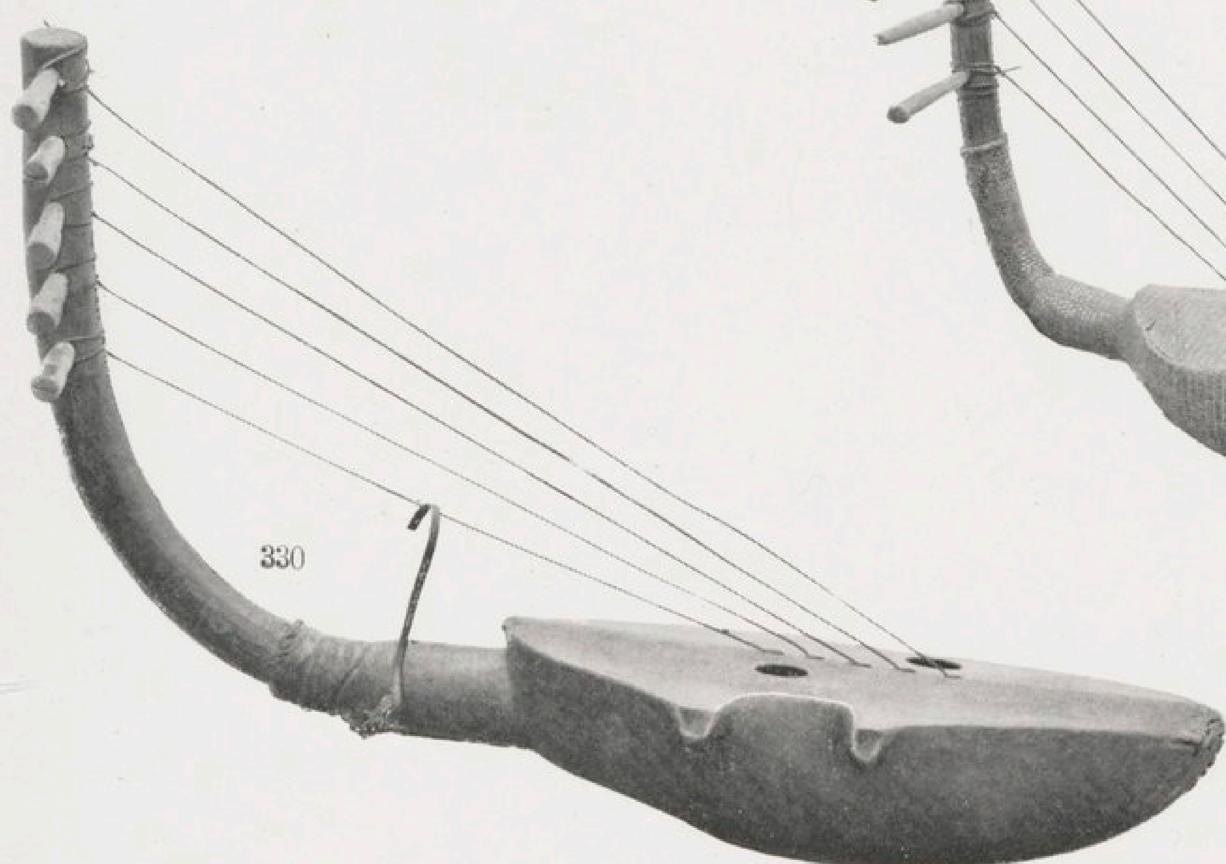
HARPES-GUITARES ET MANDOLINES

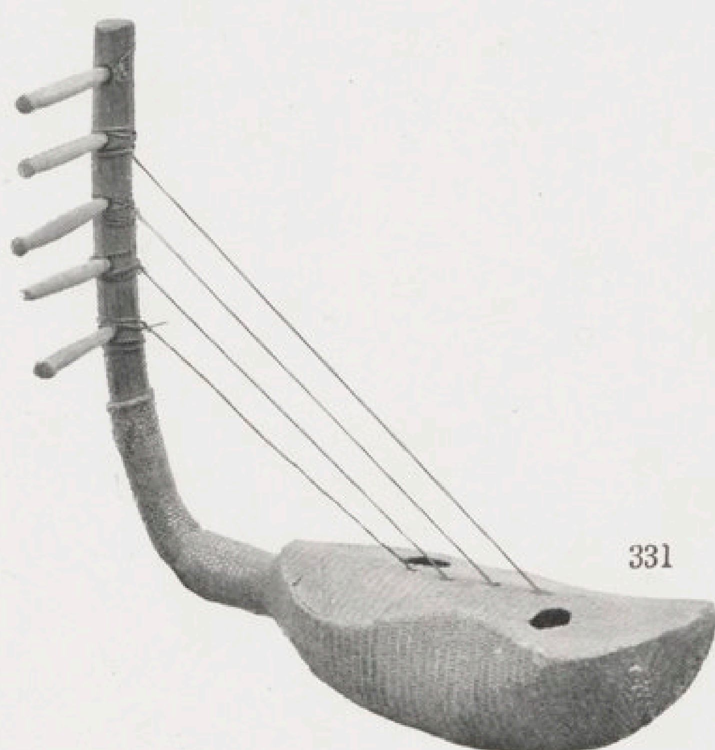
(réd. au 6e)

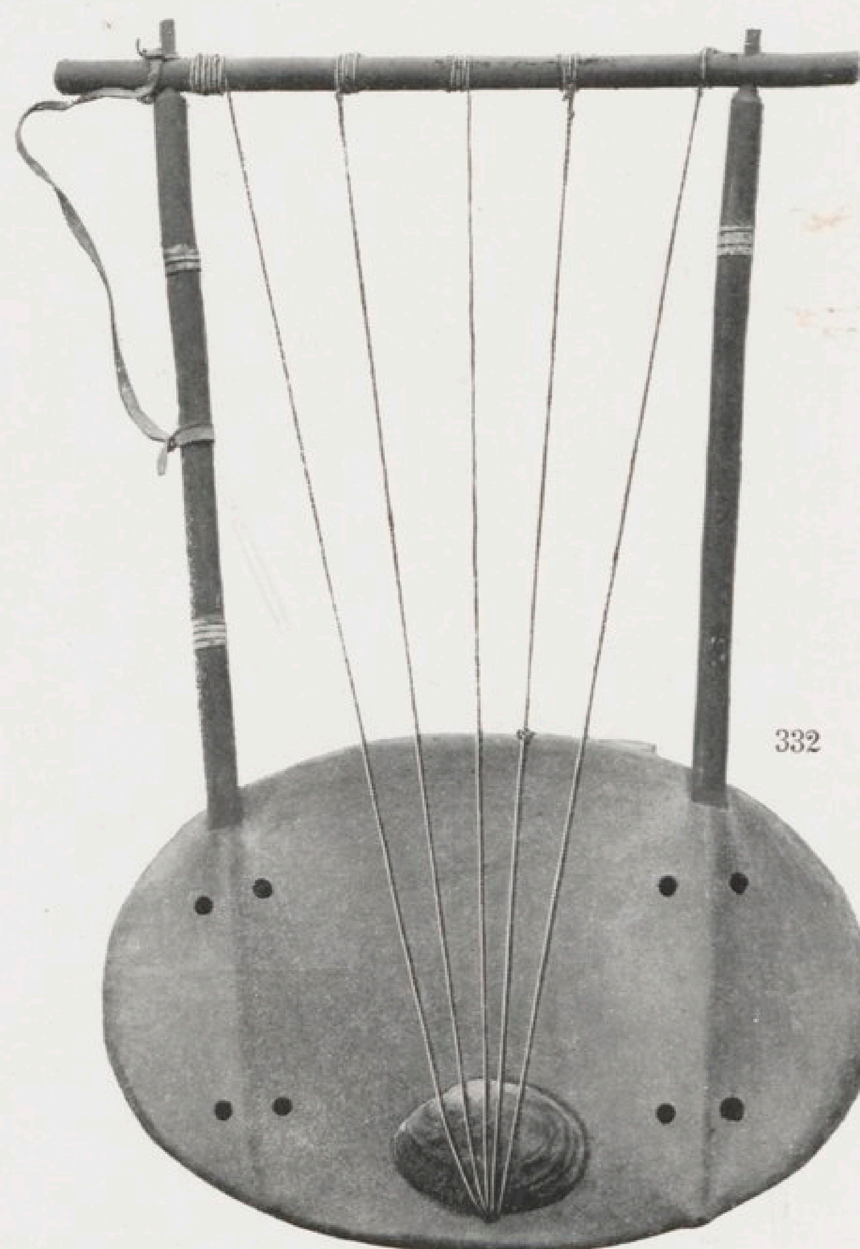

327

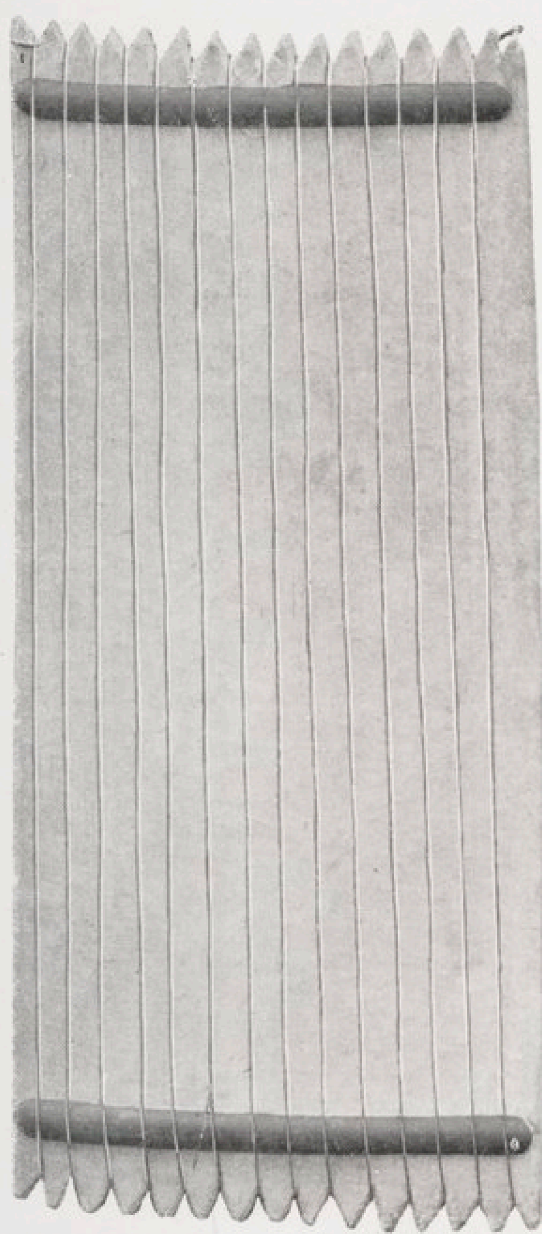

328

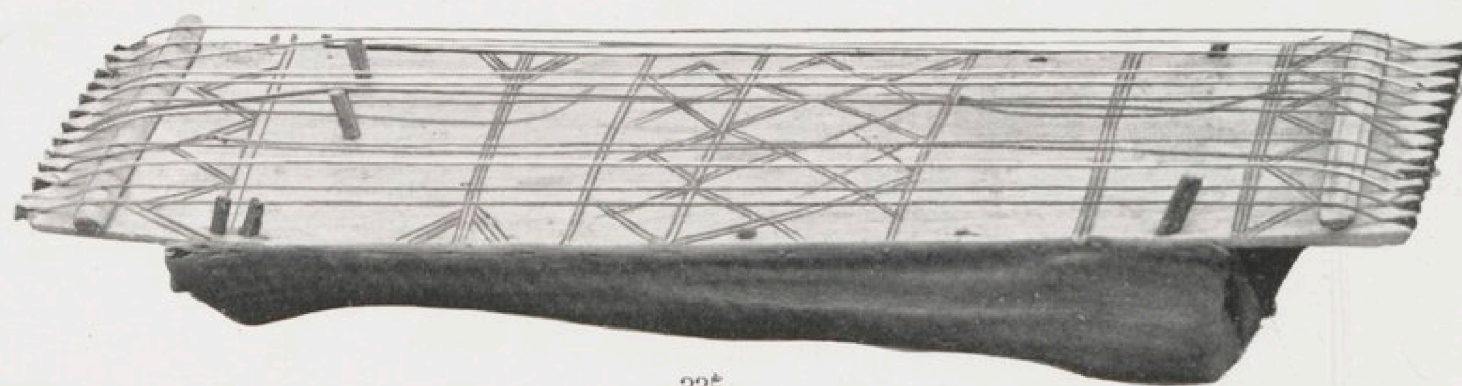

329

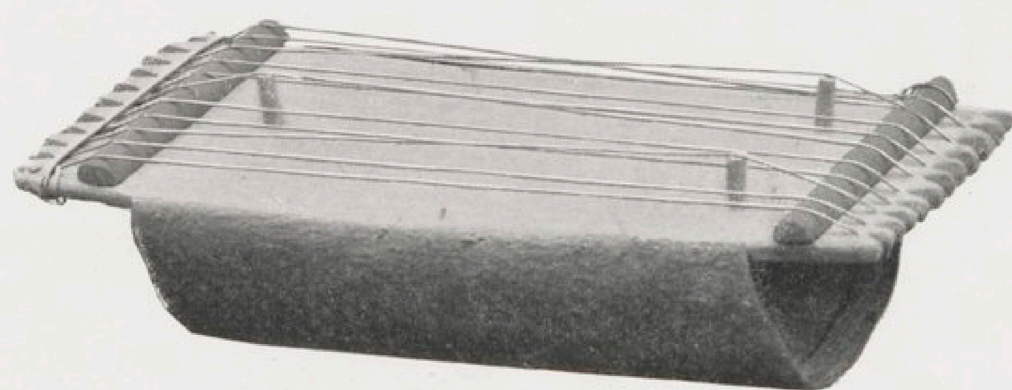

330

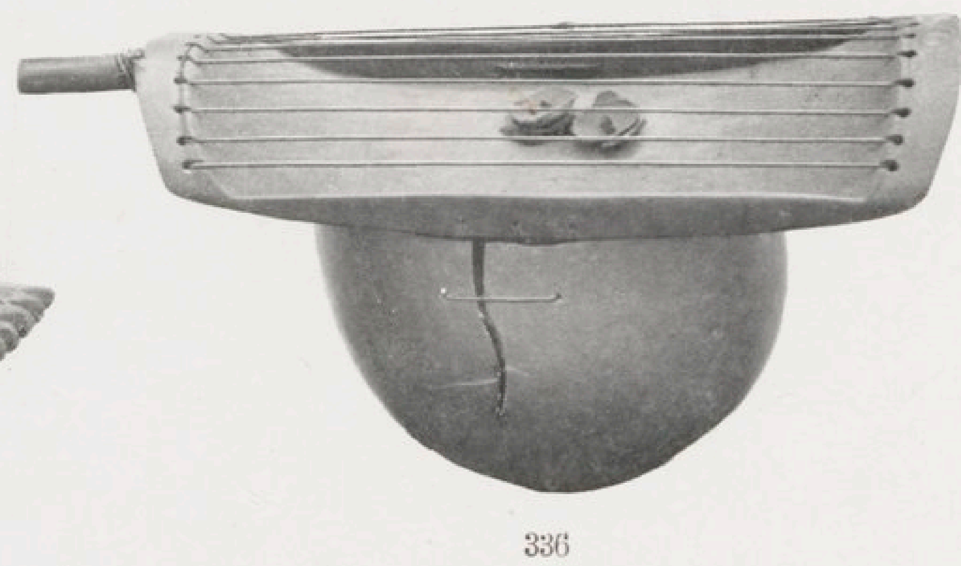

331


332


333


335


334


336

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

MANDOLINES, LYRE, CITHARES

(réd. au 6e)

Étabts Jean Malvaux sc.